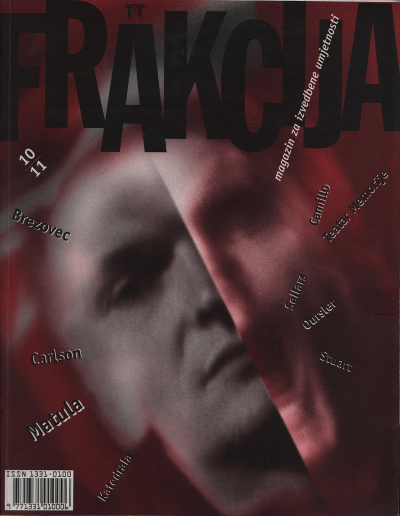


ISSN 1331-0100



FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti
Broj 10/11, veljača 1999.

Izdavači
Akademija dramske umjetnosti
Trg maršala Tita 5, Zagreb
&
Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21, Zagreb

Adresa uredništva
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10 000 Zagreb
Croatia
tel. +385 1 4856 455
fax +385 1 4856 459
e-mail: iod-frakcija@iod.tel.hr

Uredništvo
Goran Sergej Pristaš (glavni urednik)
Ivica Buljan
Ivana Sajko
Marin Blažević
Aldo Milohnić
Emil Hrvatin (temat Camillo)
Tomislav Brlek
Tomislav Zajec

Tajnica uredništva
Jasna Spaić

Dizajn
Igor Masnjak
Krešimir Đurić (prijelom)

Pripremа i tisak
Printel

Izlazi uz pomoć
Instituta Otvoreno društvo
Gradskog ureda za kulturu Grada Zagreba
Ministarstva kulture Republike Hrvatske

Zahvaljujemo:
Sanji Nikčević, Wiener Festwochen,
Compressu, Designsystemu,
MAK - Österreicheisches Museum
für angewandte Kunst Wien

INSTITUTO INTERNACIONAL DEL TEATRO
DEL MEDITERRÁNEO

Mreža mediteranskih kazališnih časopisa

REVISTA GALEGA DO TEATRO (Španjolska),
ISAD (Tunis), PRIMA FILA (Italija),
SCENA (Jugoslavija), ESCENA (Španjolska),
ART TEATRAL (Španjolska),
REVISTA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE
ALCALA DE HENARES (Španjolska), PUBLICATION
DU THEATRE NATIONAL DE TIRANA (Albanija),
SEMNAL TEATRAL (Rumunjska),
THE MANOEL (Malta), PRIMER ACTO (Španjolska),
FRAKCIJA (Hrvatska)

Kao i uvijek, između dva broja *Frakcije* dogodi se pregršt (očekivanih) iznenađenja, a na nama je da tražimo forme kojima ćemo najbitnija među njima ne samo popratiti nego i aktivno sudjelovati u razjašnjenju stanja stvari. Među tim su zanimljivostima i ekscesima hrvatskog kazališta (ne)izbor Slobodana Šnajdera za riječkog intendanta , zatim detektiranje realnog mjesta upravljanja hrvatskim teatrima, idejiranje novog kulturnog centra u Zagrebu, kao i nepostojanje centra za plesnu umjetnost u Hrvatskoj.

Sve te probleme ponovno ćemo dovesti u žarište rasprave projektima izvan samih izdanja *Frakcije*, a prvi među njima je *Akcija:Frakcija* u veljači ove godine. Nakon engleskog izdanja Frakcije odlučili smo ovaj broj pretvoriti u dvobroj kako bi nadoknadili neke zaostatke i objavili materijale koji su u međuvremenu pristizali. U broju *Utopija/distopija* načete su, između ostalog, neke teme kojima se želimo više posvetiti i na hrvatskom jeziku, pa već u ovom broju, zahvaljujući uredničkoj pomoći Emila Hrvatina, možete čitati temat o Giuliu Camillu (koji je, čini se, porijeklom iz Tomislavgrada), autoru projekta *Teatar memorije*. U ovom broju krećemo i s novim redovitim dumanjem našeg novog člana uredništva, Marina Blaževića, nadnaslovljenim Marinovi snovi - Dum. Tako smo, unatoč nekim lošim prognozama, došli i do desetog, jubilarnog izdanja *Frakcije*, a da vam je i jedanaesto već u rukama.

sadrzaj

Sadržaj

Camillo





fini autori





INOZEMSTVO

ROBERTA CIMETTA MOBILITY FUND,

namijenjen prvenstveno mediteranskim umjetnicima i producentima, osnovan je u srpnju 1998. godine u sklopu Polverigi festivala. U prve dvije godine, fond će dodjeljivati stipendije kulturnim djelatnicima s područja mediteranskog suvremenog kazališta i plesa, koji žele sudjelovati na profesionalnim sastancima, konferencijama, kratkim tečajevima i festivalima u Europi. U redizajniranju ovog fonda što ga je IETM osnovao još 1989. godine, sudjelovali su ONDA; Assoc. Inteatro, uz podršku European Cultural Foundation, Seydoux Foundation i European Foundation.
tel. + 33 472 98 01 42
fax. + 33 472 98 01 49
Kontakt: Manuele Debrinay-Rizos

DANSE-BASSIN-MÉDITERANEÉ (D-B-M),

radno je ime nove mreže za suvremeni ples na području Mediterana. Mreža je osnovana nakon IETM Satellite meetinga u Valenciji i u Palermu, održanih u prvoj polovici 1998. godine, na inicijativu Compania Vicente Saez i Fondazione Roma Europa. U planu je serija projekata, što će uključivati platforme, radionice i festivale.
tel. + 33 1 55 82 08 08
fax. + 33 1 43 63 81 71
Kontakt: IETM Sekretarijat ili C.I.B.O.C.

APEX CHANGES
Arts Mobility for Central and Eastern Europe

Riječ je o fondu za malde umjetnike i umjetničke menagere iz Srednje i Istočne Europe što ga koordiniraju i financiraju European Cultural Foundation i Royal PTT Nederland. "APEX changes" daje financijsku potporu međunarodnim projektima na području vizualnih i izvedbenih umjetnosti, u vidu pokrivanja putnih troškova. Kako i sam naziv fonda referira na "karte s popustom", "APEX changes" svoj rad temelji na praktičnim, jeftinim i individualnim rješenjima. Fond neće platiti putne troškove vezane uz postdoktorske i dugoročne studije, istraživačke projekte i turneje.
Koordinator za "APEX changes":
European Cultural Foundation
Jan van Goyenkade 5
1075 HN Amsterdam
The Netherlands
tel. + 31 20 676 02 22
fax. + 31 20 675 22 31

ROYAL COURT THEATRE INTERNATIONAL RESIDENCY 1999
7. travnja do 4. svibnja 1999.

Ovaj program Royal Court Theatrea (poznat kao International Summer School), nudi mladim dramskim piscima i režiserima mogućnost da rade s vodećim imenima britanskog suvremenog kazališta, a ujedno otvara forum u kojem sudionici izmjenjuju svoja iskustva i ideje.
Kontakt:
Royal Court Theatre
St. Martin's Lane
London WC2N 4BG

Godišnji plenarni **IETM** (Informal European Theatre Meeting) Helsinki, 22-25. travnja 1999.

"ZADAR SNOVA 99"

Program festivala podijeljen je u tri dijela, međusobno povezana temom "Kazalište na specifičnim lokacijama i odnos prirode i kazališnog dijela". Kao prvi dio projekta, Umjetnički odbor će organizirati IETM Satellite Meeting, to jest seminar koji će se baviti mediteranskim aspektom suvremenog europskog kazališta, mediteranskom suradnjom, ali i aktualnom europskom kazališnom problematikom. Drugi dio festivala sastojao bi se od prezentacija najkvalitetnijih hrvatskih produkcija iz područja "novog kazališta", dok će u sklopu trećeg dijela biti prikazan izbor iz aktualne europske kazališne produkcije. Za sada su potvrđena gostovanja THEATRE EN VOL is Sassaria (Italija), SHINKANSEN iz Londona i COMPAGNIE AMOROS&AUGUSTIN iz Strasbourga. Uz ove produkcije, "Zadar snova 99" dovest će i nekoliko grupa koje svoj rad vezuju uz ulice i trgove (street art performances).
Udruga ZADAR SNOVA
Široka ulica 8
23 000 Zadar
tel. 023 314 586
fax. 023 314 590
Kontakt: Kristijan Mičić

PromeTHEus,
Međunarodni centar za razvoj treninga u izvedbenim umjetnostima

Prometheus je kulturna udruga za koordiniciju i razvoj kazališnih djelatnosti, koja uključuje i glazbu te teatarsku pedagogiju kao i zanate vezane za teatar, studij prostora i multimedijalne komunikacije. Prometheus organizira sastanke, tečajeve treninga, radionice, video projekcije, konferencije, prezentacije work-in-progress projekata i performanse. PromeTHEus trenutno radi na razvoju i šromociji sljedećih područja izvedbenih umjetnosti: Škola korporealne mime, Feldenkrais - Međunarodni centar za istraživanje glumca, Radionica etničke glazbe, Laboratorij kostimografije, scenografije i rekvizita.
Informacije o radionicama i tečajevima u 1998-1999:
PromeTHEus
Via Elio Vittorini 10
80129 Napoli
Italia
tel/fax. + 39 81 578 78 07

MOĆ SVJETLOSTI,
tijekom najtamnijeg dijela finske godine

Rad na specifičnim lokacijama, javna događanja, vatrene skulpture, performansi na temu svjetlosti.
Informacije:
tel. + 358 9 68 66 81 77
fax. + 358 9 68 66 811
e-mail. voimat@net.life.fi
http://www.helfi/valonvoimat

CONCEPTS
(Konzorcij za koordinaciju europskih Studija teatra & performansa),

travanj 1999, Leicester,
Velika Britanija
De Montford Sveučilište organizira Kantor simpozij; tema je rad poljskog redatelja Tadeusza Kantora.
Informacije:
tel. + 44 116 257 78 37

UNIDRAM '99,
6. istočnoeuropsko-njemačk off-teatarski festival, Potsdam, Njemačka, 6-12. lipnja 1999, traži kompanije

Unidram je platforma za nezavisne teatre iz Središnje i Istočne Europe. Umjetnicima različitih izražajnih formi Unidram daje mogućnost i prostor za susrete, razne pristupe, odvažne eksperimente. Kompanijama koje tragaju za novim pristupom i ljudima spremnima za konfrontaciju s različitim iskustvima te tradicijom u zamjenu za uzbudljive trenutke na sceni i iza nje, Unidram je poput istraživačkog foruma, foruma o suvremenom teatru koji je u formi i sadržaju inventivan, na kojem se susreću različite kulture i pomoću njega postaju učinkovite.
Unidram teži stimuliranju intenzivne razmjene iskustva među sudionicima kroz diskusije oko svake pojedine predstave, radionice, koncerte te pomoćne programe. Stoga je izuzetno važno da svaka zainteresirana kompanija ostane tijekom cijelog festivala. Unidram iz gore navedenih razloga traži kompanije koje imaju interes za ovakav rad, te dovoljno vremena za uključivanje u program, kako bi Unidram 1999 još jednom postao uzbudljiv festival pun iskustva.

Programske prijedloge i aplikacije s detaljnim informacijama o zainteresiranoj kompaniji i njenim predstava (kao i press clippinge, fotografije, po mogućnosti i video kazete te datume predstava u sljedećoj godini) poslati na adresu:

UNIDRAM
Waldschloss
Stahnsdorfer str. 100
14482 Potsdam, Germany
tel. + 49 331 71 91 39
tel/fax. + 49 331 71 07 92

SIMPOZIJ UTOPIJA/DISTOPIJA 16.-17. listopada, Stockholm

REKLI SU O 9. BROJU FRAKCIJE:

ALEŠ DEBELJAK, *sociolog kulture iz Ljubljane*
Engleski broj *Frakcije*, u kojem se predstavljaju ne samo najbolja pera hrvatske radikalne teatrologije, nego i gosti iz inozemstva, za mene predstavlja pravo otkriće. Ne samo što se broj fokusira na imena koja mi još nisu bila poznata, nego i zbog neke nevjerojatne, fascinantne informiranosti i teorijske suptilnosti kojom grupa koja izdaje *Frakciju* dokazuje da se može posve lako, na elegantan, čak veoma kompetentan način, uključiti u međunarodnu cirkulaciju ideja, simbola i metafora. A ta je cirkulacija za mene, pogotovo poslije raspada Jugoslavije, jedina opcija malih država koje su izrasle iz pepela te bivše Jugoslavije. Više nema nikakve isprike, poput one da jedan drugome po nekakvim etničkim ključevima objavljujemo tekstove, već ovdje sada govori samo kvaliteta. Mislim da *Frakcija* dosta dobro dokazuje da kvaliteta jest jedini kriterij.

GABRIELE NAUMANN, *direktorica SommerTHEATERfestivala u Hamburgu*
Vrlo mi je drago da egzistira časopis poput *Frakcije*, jer ono što izvedbene umjetnosti trebaju, ne samo u nacionalnom, već i u internacionalnom kontekstu, jest da budu "hranjene" različitim disciplinama. To znači da izvedbene umjetnosti trebaju ne samo umjetnike već i neku vrstu kulturnog istraživanja na različitim nivoima koji referiraju na razne vrste pristupa. Pristupa spram toga kako umjetnici preuzimaju odgovornost u kontekstu njihovog društva i kako nalaze sebe u vezi s bilo čime što zovemo Drugo. Dakle, vrlo mi je drago što *Frakcija* nije neki trendy magazin, već preuzima odgovornost i pokušava povezati aspekte tema u smislu kulturne politike, ali istovremeno naglašava i podržava proces umjetnika. Jer umjetnik nije izolirana individua, već dio društva i zajednice. I upravo taj diskurs u časopisu mora biti dominantan. Zato je izuzetno bitno ono što radite.



CHRIS TORCH, *umjetnički direktor INTERCULTA iz Stockholma*
Moram reći dvije stvari o ovom broju *Frakcije* kojeg smo zajednički radili; prvo, grafički je vrlo atraktivna, ljudi bi je željeli imati u rukama. Naslovnica je doista nevjerojatno lijepa. A drugo, kada je otvorite vidite da je sadržaj jednako dobar kao i ta ljepota. Često znam listati raznorazne časopise, ali brzo za njih izgubim interes - obično su to časopisi s puno forme, a malo sadržaja. Sadržaj ove *Frakcije* je toliko zadivljujuće slojevit - poput obroka s puno, puno jela, a svako od njih je različito. Mislim da je ovo jedan čaroban broj.

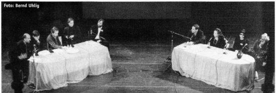
DRAGAN KLAIĆ, *direktor Nizozemskog kazališnog instituta u Amsterdamu*
Svi se teatarski časopisi svaki put moraju pitati da li ovakav posao još uopće ima smisla. Zato mi se čini sjajnim da se radi teatarski časopis ZA jedan događaj u svijetu, a ne O događaju nakon što se on dogodio. Drugim riječima, sjajno je kada časopis služi kao neka vrsta "readera", neka vrsta mape i materijala za inspiraciju jednog događaja. To što je okupljen široki, međunarodni krug suradnika, što postoje vrlo različite vrste, čak žanrovi promišljanja utopijskih mogućnosti danas, naročita je vrijednost ovog broja. Očekujem sljedeće brojeve *Frakcije* koji će opet biti vezani za neke konkretne međunarodne teatarske skupove, događaje, festivale i debate. Na taj način teatarska refleksija dobiva puno produženiji smisao, nego kada ostane samo u koricama časopisa.

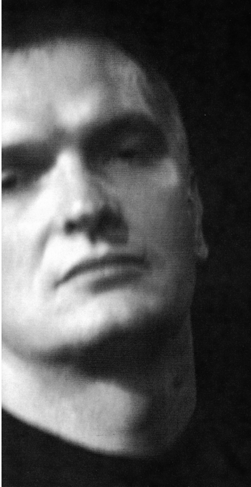
HANON REZNIKOV, *The Living Theatre*
Riječ je o jednom prekrasnom časopisu. Ne kažem to samo zbog toga što ste objavili moju dramu, već zato što je to jedan od svega nekoliko časopisa koje sam vidio da se bave pitanjima kulture i kazališta na razini ozbiljnih ideja. Toliko časopisa se bavi samo jednim posebnim aspektom - političkim, akademskim ili sličnim. Ovdje mi se čini da je riječ o pravoj brizi za samu ideju koja se sagledava iz više kutova. Materijal je prezentiran vrlo maštovito, tako da paralelno postoji doista neki osjećaj estetske dimenzije i mislim da ona funkcionira neuobičajeno dobro.

JUDITH MALINA, *osnivačica The Living Theatrea*
Kao Njujorčanka i Amerikanka mogu samo poželjeti da i mi dobijemo časopis s tolikom količinom intelektualnog sadržaja i intelektualne radoznalosti koju ima vaš časopis. Željela bih da mogu inspirirati ljude u Sjedinjenim Državama da uče iz razine ovog sadržaja, umjesto da se zanimaju za industriju zabave koju demonstriraju svi naši časopisi. Oduševljena sam činjenicom da gledam i čitam ovaj časopis, što iz *Frakcije* saznajem o događajima u svijetu, i što ona uspijeva širiti informacije na tako visokoj razini.

info

Foto: Bernd Uhlig





U dvojništvu: glumac i kinički lažac

solo-performans, solo-predstava (monodrama)[1] Münchhausen u izvedbi Vilima Matule

Piše: **Suzana Marjanić**

Malj zaciničke lašce i hvalisavce

Njegove lagarije potrebno je jedino ZAMISLITI. "Možete, dakle, zamisliti" (**Bürger** 1988:7)[2] njegova *čudnovata putovanja morem i kopnom, ratne pohode i vesele pustolovine kako ih sam uz bocu običava pripovijedati u krugu svojih prijatelja*. "Možete dakle, zamisliti" laž nad lažima (*super*laž, *naj*laž, *nad*laž) **Hieronymusa Carla Friedricha baruna Münchhausena**.

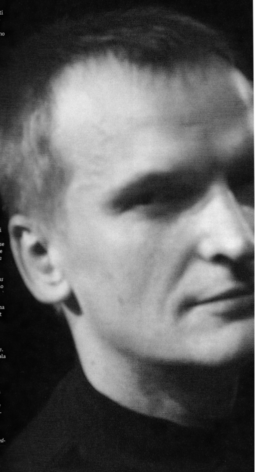
Od dvije vrste ljudi o kojima snagom detekcije uperene na vlastitu okolinu kazuje *glumac* Münchhausen, *o jednima koji nikako ne mogu IZVESTI ono što su u stanju ZAMISLITI i drugima koji su u stanju IZVESTI ono što ne možete ni ZAMISLITI*, barun Münchhausen pripada skupini *Onih koji* tragaju za imaginarijem laži, za ritualnom opsjednutošću lagarijama u kojoj je laž premještena iz etičke pouke u poetičko sladostrašće. I tada laž "prestaje biti laž, postaje *work of fiction*"(**Tolić** 1988:147).[3] I tada laž postaje sredstvo *raspirivanja* eksplozivne *mašte*. Umjetnost i Laž nadomjesci su za *Ono što* se nema, za *Ono što* ne postoji, imaginarne obmane ili psihotreninzi za Izlazak iz Prostora Obične ("Sive") Svakodnevice. Jer - *ipak i usprkos svemu* Münchhausen je predstavnik antropološke istine "Bježati je prvotno mudrije nego ostati na mjestu" (usp. **Sloterdijk**

1 *Usp.* Nataša Govedić: "Herojska predstava za bijedna vremena". *Vijenac*, 5.XI.1998., str. 29.
Želimir Ciglar: "Licem kroz mrak". *Večernji list*, 26.IX.1998., str. 14. Dok Nataša Govedić žanrovski iščitava kazališnu minhauzijadu Vilima Matule kao solo-perfomans i solo-predstavu, Želimir Ciglar prepoznaje elemente monodrame.
2 Bürger, Gottfried August. 1988. (1786.). *Pustolovine baruna Münchhausena. (Čudnovata putovanja morem i kopnom, ratni pohodi i vesele pustolovine baruna Münchhausena kako ih sam uz bocu običava pripovijedati u krugu svojih prijatelja)*. Zagreb: GZH.
3 Tolić, Benjamin 1988. "Barun Münchhausen i njegove pustolovine". U: Bürger, Gottfried August.1988. (1786.). *Pustolovine baruna Münchhausena*. Zagreb: GZH.

1992:219),[4] ali i *Onaj koji* bi *iskreno* želio stati na pozornicu *ljudi-akcije* ili na pozornicu *znamenitih i zaslužnih muževa* o kojima Povijest uveliko ostavlja knjiške tragove. Jer - povijesno pamćenje rado čuva sjećanje na Ljudska Čudovišta. Ciničkoj rogobatnosti "Dobar glas daleko se čuje" kojom vlastita djela cinički autointerpretira (kazališni) Sulejman *Naj*veličanstveniji, a koja bi se mogla upisati u *povijest drskosti* kada bi postojala kao disciplina *historije* (usp. Sloterdijk 1992:122), *glumac* Münchhausen će pridodati kiničko *Da-ali*: "(...) a loš još dalje. Sulejmane, kad biste Vi znali koliko sam *Ja* daleko bio kad sam za Vas čuo!"

Druga skupina ljudi - *Oni koji* su u stanju *IZVESTI* ono što ne možete ni *ZAMISLITI*, skupina *gospodskih cinika*, "obdarena" je *ciničkom laži* koja gleda na vlastiti probitak nad ruševinama *Drugih*. Riječ je o *iskrivljenoj* laži kojom se postiže *da se ima (posjeduje) i ono što se nema*. Njihova polirana laž stilski je upakirana u besramnu učtivost obrazaca laganja. Njihova laž djeluje iz *etaže bezobzirne (i bezobrazne) moći*. Tragom revije Sloterdijkovih raskrinkavanja ciničkoga uma kao *vladajuće prosvijećene krive svijesti*, i uspostavljene razlike između *kabineta* cinika i *bačve* kinika **Diogena** koji *piša protiv idealističkoga vjetra* (Sloterdijk 1992:110), otvara se tabor *ciničke* i *kiničke* laži. *Jer ipak* - Čovjek je Lažljiva Životinja koja živi u politosferi *dosjea X koje zapisuje nepoznata [X] sila* (Uvijek Prisutan *Nepoznati Netko*) a unutar koje je *Istina uvijek oko nas*, a rijetko *u nama - iz nas a zbog Drugih*. I dok se cinička laž narcisoidno i vladalački rađa iz želje da se sačuva čist obraz (na sijedoj glavi: vrhunaravni cinici su *stari cinici*, arhetipski samoodređeni kravatama i aktovkama, ali bez *bijele brade*: sjedobradost arhetipski je povezana uz *svetu mudrost*), dakle - dok cinička laž nastoji zadržati *čist* obraz dok se usta prljaju gadnim lažima i *gadarlucima*, kinička laž tvorena je kako bi djelovala kao *malj za ciničke lašce i hvalisavce*.

Cinička laž s Istinom ne stoji dobro. Odustala je od cjeloživotne Istine. Ničeovski (naravno loše) parafrazirano: cinici znaju da je *Istina ružna*. "Istina boli" - cinično govori sultan Sulejman *Naj*veličanstveniji u trenutku kada *glumac* Münchhausen izriče kiničku Istinu da je od sultanova vina bolje vino *carice-kraljice* Marije Terezije. *U Ime Istine*, pa makar i *sitne* Istine - koja politosfera posjeduje bolje vino - Münchhausen je spreman položiti glavu na panj. I polaže je. *Istina ga je mogla stajati glave*. Kao dobar poznavalac enologije, a sam predan enofiliji i enozofiji *(filozofija vina)*, jed-

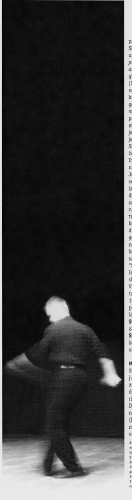


4 Sloterdijk, Peter. 1992. (1983.). *Kritika ciničkoga uma*. Zagreb: Globus.

inu Istinu unutar *imaginarnih laži* Münchhausen izriče u trenutku kada je kušao sultanovo vino koje okusom prepoznaje kao *drugo najbolje vino svih vremena*. Filozofija degustacije vina svedena je na Istinu: nestaje *ritual laži*. Münchhausen prestaje biti *bačva laži* i postaje borac za Istinu. Za Vino i *U Ime Vina* položit će glavu na panj - jer: *In vino veritas*. "Istina je jedna - ako ih ima više, onda je riječ o politici" (**V. Matula**).[5]

O letu na topovskoj kugli ili o faličkom kultu Rata

Tragom Sloterdijkova kiničkoga raskrinkavanja iznašašća artiljerije koja je prvi put u povijesti ratovanja dopustila svladavanje protivnika *(Drugog)* s *distance*, u čemu pronalazi njezino *funkcijsko* srodstvo s modernom upravom i nadzorom (pridodajem i kaznom, u smislu **Foucaultova** određenja *rađanja* nadzora i kazne - *zatvora*) - jer hitac korespondira s *pogledom suverena* i sa zaključcima centralne vlasti (usp. Sloterdijk 1992:346-347), Münchhausenov let na topovskoj kugli, koji će završiti slijetanjem u stog sijena *rovske*[6]utvrde, a koju (mislim na topovsku *kuglu*) je smjestio između nogu (čudne li nepostojeće slučajnosti u potvrdi faličkoga kulta u ratničkim ophođima), razbija tu *dražesnu povezanost između balistike i nauke o upravi* (Sloterdijk 1992:347). U usporedbi s Bürgerovim Münchhausenom koji se neobavljena posla vraća na neprijateljskoj kugli (usp. Bürger 1988:37), kazališni Münchhausen preuzima upravljanje nad balistikom a time i naukom o upravi. Monarhov pogled, pogled vlasti nije mu bitan, dapače ignorira *oko* vlasti *(hijerarhijski nadzor)*. Uostalom, ostavio ga je *uspaljenu* na krevetu, ali sada neobavljena posla. Umjesto monarhova kreveta *(kraljevska ženščina* Katarina-*Kaća-Kačuška* i *carica-kraljica* Marija Terezija), umjesto kraljevske *kobile* uzjahao je svoga ratničkoga konja Pegaza ili Jupitera. Pri osvajanju *rovske* utvrde Münchhausen podčinjava hijerarhijsko nadgledanje - *dijagram moći* vojnoga tabora: u savršenom taboru sva moć izražava se *samo djelovanjem točnoga nadgledanja* (Foucault 1994:176).[7] Kao prikriveni zildžan-beg turskim stražarima naredit će da se sva *burad baruta* postavi oko njegova epicentra moći - stoga sijena, i tako oblikuje *kulu Babilonsku od turske burađi baruta*. S te piromanske promatračnice uspjet će mu zemljopisno izbrisati *rovsku* utvrdu na čijem je mjestu *kasnije* sagrađeno *čuveno ljetovalište Jalta, Jalta*. Ovaj Münchhausen koji *bez hvale, još nije našao boljega od sebe* (Bürger 1988:90) nikada ne bježi. Svojim vojnim lagarijama ide nasuprot antropološkoj Istini koja



proklamira "Bijeg je stariji od napada" (usp. Sloterdijk 1992:219). Njegovo osvajanje *rovske* utvrde ludističko je razotkrivanje *(larvatus prodeo)* geostrategijske politike osvajanja. *Prva akumulacija geografijskoga znanja* zbiva se u glavama monarha, osvajača i vojskovođa (Sloterdijk 1992:334). Da geopoznavanje *Drugih* ne nastaje iz *Ljubavi*, već iz osvajačkih pohoda, kazališni Münchhausen prikazuje apsurdnom geostrategijskom politikom (osvajanja) na *predmetu* Zemlji. "Turci su utvrdu sagradili kako bi poslužila za osiguranje velike invazije brodovima preko Crnog mora na poluotok Krim s namjerom da se šire u dva smjera. Prvi smjer trebao je ići preko široke ruske stepe, doprijeti do Skandinavije. Odatle bi se vrlo jednostavno žestokim udarom sa sjevera osvojila cijela Evropa. Drugi smjer trebao je ići preko Sibira na Aljasku da se prodre u Sjevernu a potom i Južnu Ameriku, čime se otvara mogućnost da se *forsiranjem*[8] Atlantika i Sredozemnog mora izvrši desant na Afriku poslije čega kao na dlanu ostaju Azija i Indijski potkontinent, i samim time Južni pol postaje potpuno nebranjiva točka. Mislim da je jasno koliko je u tome trenutku bilo važno osvojiti rovsku utvrdu i kolika su bila očekivanja međunarodne zajednice." U geopolitici i njezinoj opsjednutošću geostrategijskim točkama (*mađeži* stare Geje) ne postoji jedna Istina, već Više Istina - dapače bezbroj Istina *(pironizam)* koje se gube u samopotvrdi *kolektivnih* subjektivnosti. Jer: "Strašna vremena obično su vremena Kolektiva. Istina je samo ono što se skladno upisuje u sliku koju Kolektiv prihvaća kao istinu. (...) Vremena velikih istina obično su duboko prožeta sveprisutnom kulturom laži" (**Ugrešić** 1996:78).[9] Osobno žalim što Münchhausen ponekad postaje poveljom vladajućega cinizma laži *(politosfere laži)*. Umjetnik grafičar **Klaus Staeck** u svome likovno-političkom angažmanu za SPD-*zelene* oko socijaldemokrata **Gerharda Schrödera** plakatirat će **Helmuta Kohla** kao *baruna lažljivca* na sigurnom *(ali ipak* okončanom) letu na topovskoj kugli.[10]

Münchhausenova etnopsihoanaliza

Svaka narodna licitarska povijest ima svoga junaka-*junca* (riječ *junak* u prvobitnom značenju *mladić* i riječ *june* "mlado [jednogodišnje] govedo" nastale su iz praslavenske riječi *jun ъ - *mlad*; usp. **Belaj** 1998:153).[11] Dakle, junak može biti samo *mladac* - jer poznato je da *avangarda* ipak *umire mlada* (**Borislav Mrkšić**), iz čega proizlazi da i junak može umrijeti samo kao *mladac*. Starac (sasvim opravdano, bez obzira koliko god se trudio) ne

5 Iz razgovora koji sam vodila s "Münchhausenom" 11. studenoga 1998. u *Međimurskom domu* (Zagreb). *Razgovor ugodni* o glumačkim minhauzijadama uz kavu i čaj (bez enofilije) nastavljen je točno tjedan dana kasnije.
6 Uzgred budi (i nepotrebno) rečeno, prilikom gledanja predstave mislila sam da je riječ o *nekoj* imaginarno ili historijski postojećoj (svejedno) *rodskoj* utvrdi (Rod, Rhódos, Rodhos
7 Michel, Foucault. 1994. (1975.). *Nadzor i kazna: rađanje zatvora.* Zagreb: Informator: Fakultet političkih znanosti.

8 U razgovoru Vili[m] Matula napomenuo je da je riječ o vojnom terminu koji je postavljen u apsurdan kontekst jer *forsirati* se može rijeka (i *roman rijeka* Dubravke Ugrešić), a ne ocean.
9 Ugrešić, Dubravka. 1996. *Kultura laži [antipolitički eseji]*. Zagreb: Arkzin.
10 Usp. Virgil Kirin: "Sprega duh-politika. Umjetnička inteligencija u političkoj areni predizborne Njemačke". *Večernji list*, 20.IX.1998., str. 33.
11 Belaj, Vitomir. 1998. *Hod kroz godinu. Mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja*. Zagreb: Golden marketing.

može biti *mladac*, iz čega proishodi zaključak: starac ne može biti *junac*, a što potvrđuje istinu vojnoga cinizma "Konji su oni što nadživljuju junake" (Sloterdijk 1992:222). Zbog toga vjerojatno spomenički junaci vole jahati konje. Sve to možemo pravilno i *nepravilno* (kako Vam drago) ilustrirati modusom kategoričkoga silogizma *Cesare*: Nijedan starac nije *mladac*. Svi junaci su *mlaci*. Konkluzija: Nijedan junak nije starac. (Valjana shema navedenoga modusa kategoričkoga silogizma glasi: Nijedan P nije M. Svi S su M. Nijedan S nije P.) Prisjetimo se zapisa o junačkome *sedamdesetlitnomu* starcu Gedeonu Laudonu koji je pod *neobladanim* rimskim carom i mađarskim kraljem **Josipom II.**, inače saveznikom carice **Katarine** II., obranio Gradišku, u ratničkoj *Pismi od uzetja Turske Gradiške* (1789.) **Antuna Ivanošića**. Slijedom kulta pučke heroike kraj Laudonova vlaha neće prolijetati puščana sitna zrna, već makro-ikonografske topovske *kugletine* ("zrnje iz topova").[12]

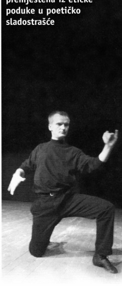
> "(...) pak priosni Turkom govoreći:
> 'Čujte, Turci, što ću vam ja reći!
> Bre, na vašem zrnu nije ovo
> upisano ime Laudonovo!'"[13]

Već u prvoj *Barunovoj priči* Münchhausen ostaje bez svoga konja (usp. Bürger 1988:11), te umjesto konja u hamovima ostaje mu upregnuta golema *vučina* koja mu je "brzinom najizješnjije zimske gladi" proždrla konja. I tako Münchhausen pun svojih večličnih *galopira* protiv navedenoga (citiranoga) sarkazma vojnoga cinizma. Kazališni Münchhausen tek na kraju svoje vojne minhauzijade, i to u njezinom ponekad izvođenom dodatku (prema prvoj *Barunovoj priči*), ostaje bez svoga Pegaza kojega je u svega *tri* zalogaja pojeo *strašan* vuk iz *strašne* šume, ali ipak i unatoč svemu, zahvaljujući sretnoj providnosti koja mu je upregla vuka za *tri* dana sretno stiže u Petrograd (povijesno kasniji Lenjingrad - cikličkom *spiralom* povijesnoga kretanja ponovno Petrograd - budućnosnim povijesnim gravitacijama krojačkih metoda *nad*imenovanja mogući *Jeljcingrad*).

I dok Münchhausen svojim vojnim pustolovinama predočuje kult pobjedničkoga borca koji se provlači kroz čitavu povijest, njegov *tim stručnjaka* čine plaćeni *soldati* (tal. *soldi* - novac) Geza, Jarek i Štef. Mađar Geza posjeduje *nevjerojatnu sposobnost* da u *fantastičnih nekoliko minuta* protrči udaljenost između Balatona (Blatnoga jezera) i Jadrana, a koju koristi (samo) da bi metalnim lavorom zagrabio Jadransko more i zatim ga ulio u Balaton kako bi obnovio *(zavjerom kartografa)* slavu utonuloga Panonskoga mora. Riječ je o najnevjerojatnijem, ali jpak zbiljskom porivu za krađom *Adriae*. Čeh Jarek, inače nasljednik *Švejk-principa*, na ratnički simbol nišanjenja puščanom *mušicom* odgovara gađanjem (češkim manevrom) zoo-*mušičkom*, a kao izvrstan strijelac moći će gađati i nevjerojatno udaljene mete. *Zagorec* (*alias* prema pravovaljanom novoštokavskom *Pravopisu* - Zagorac) Štef *Naivec* ostaje dosljedan svom sociokulturalnom modelu o nesporazumima pri međašenju zemlje te će konopom pomicati jezera, brda i hrastove šume kako bi ih smjestio unutar svoje *tople* međe. Štef Naivec gestom potrage za plaćenom službom pokazat će koliko je etnoatribut zagorske naivnosti maska potrage za *čvrstom* međom: "Je, družba je družba, al' služba je... [gesta koja označuje potragu za *pjenezima*] Razmete?!" Svojom sposobnošću pomicanja nepomičnoga *Zagorec* će prenijeti na leđima i sultanovu višetonažnu riznicu: Münchhausen: "Štef, Štef - znaš kud ćeš s tim?" Štef: "Neeemaaa proooblemaaa. **ZNAAA SEEE!**" Svojim perpetuiranjima laži Münchhausen i utopizira - jer pri ukrcavanju višetonažnoga sultanova blaga *u tri najveća broda* bila se okupila i raja (naravno uvijek i u svim politosferama - trpećega tijela jer je i figurativno i zbiljski praznoga trbuha i gola i bosa). Danas je etnopsihoanaliza i etnokarakterologija nadomjestila *katalog naroda* u kojemu je svaki pojedini narod povezan za određeni teriomorfni ekvivalent. Na sreću - jer Životinja je *humanija* od Čovjeka, i stoga poništimo animaliziranje protivnika i *zoomorfno huškanje masa*.[14]

I dok Lukijan iz Samostate u *Istinitim pričama (Vera historia)*, koje su "jedan model Münchhausena",[15] nastojeći iznijeti fikciju na nemoguć i nevjerojatan način, protivno svim fikcijama koje su iznijete na moguć i vjerojatan način, navodi: "(...) budući da mi se ništa spomena vrijednoga nije desilo (...) jedina istina moje knjige jest da lažem" (usp. **Suvin** 1965:37),[16] Münchhausen svojim vojničkim lagarijama demistificira ratničke mitove koji su pisani iz kulta pobjedničkoga *junca*. Jer svaka hrabrost u svome velikome (i krvavome) junačkome srcu nosi i tragove političkoga cinizma. Znameniti muž Hieronymus Carl Friedrich barun Münchhausen (1720.-1797.) nije ostao znamenit u povijesti velikih i zaslužnih muževa kao *vojnik-ratnik*, jer pri istupu iz vojske tek dobiva potvrdu da se hrabro držao te da zna čitati i pisati (usp. Tolić 1988:141), nego je *upao* u prosvjetiteljski *Hard Disk enciklopedija* zahvaljujući svojoj najnevjerojatnijoj sposobnosti imaginarnih lagarija i *nad*pripovijedanja

Od dvije vrste ljudi o kojima snagom detekcije uperene na vlastitu okolinu kazuje glumac Münchhausen, o jednima koji nikako ne mogu IZVESTI ono što su u stanju ZAMISLITI i drugima koji su u stanju IZVESTI ono što ne možete ni ZAMISLITI, barun Münchhausen pripada skupini Onih koji tragaju za imaginarijem laži, za ritualnom opsjednutošću lagarijama u kojoj je laž premještena iz etičke pouke u poetičko sladostrašće



12 *Usp.* Zečević, Divna. 1978. *Pučka književnost*. Povijest hrvatske književnosti. Knjiga 1. Zagreb: Liber-Mladost, str. 516-518.
13 Usp. *Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*. Stari pisci hrvatski - Knjiga XXVI. *Priredio za štampu i uvod napisao* Tomo Matić. Zagreb, JAZU, 1940., str. 249-250.

14 *Usp.* Visković, Nikola. 1996. *Životinja i čovjek. Prilog kulturnoj zoologiji*. Split: Književni krug. [Poglavlje "Političke životinje"]. Međutim i nažalost, političke zoometafore i nadalje su pogodne politosferi vlasti. *Usp.* "Ne smijemo dopustiti da nas ovčad ili kojekakvi gusani vode u maglu". (Iz govora dr. Franje Tuđmana na prvoj sjednici Središnjeg odbora HDZ-a). *Večernji list*, 8.XII.1998., str. 3.
15 Usp. Bloch, Ernst. 1981. (1954., 1955., 1959.). *Princip nada*. Prvi svezak. Zagreb: Naprijed. [Poglavlje "Veselo pretjerivanje: Lukijanova *Vera historia*", str. 507-509].
16 *Usp.* Suvin, Darko. 1965. *Od Lukijana do Lunjika. Povijesni pregled i antologija naučnofantastične literature*. Zagreb: Epoha.

Münchhausen svojim vojničkim lagarijama demistificira ratničke mitove koji su pisani iz kulta pobjedničkoga junca. Jer svaka hrabrost u svome velikome (i krvavome) junačkome srcu nosi i tragove političkoga cinizma



najnevjerojatnijih ratničkih zgoda i nezgoda. Istina je, čini se, ipak i usprkos svemu dosadna.

U traganju za Slavom *cinička laž* svoj položaj pronaći će u izrekama "Tko laže taj i krade" i "Laž gdje ruča, ne večera", ali upis u povijest znamenitih i zaslužnih muževa Sveći će dakako i sredstvima laži - dvostrukim cinizmom laži: proklamiranjem shvaćanja laži kao kategorije *zazornog*, *Drugu* stranu nastoji odmamiti od slatkoga predmeta laganja. A *kinička laž* slijedit će izreku "Kad lažeš, tako laži da i sam misliš da je to istina". Doista bi trebalo ispisati iz Povijesti *povijest laži*!

Glumac i daska i ništa više

U svom traganju za *praporcima čiste teatralnosti* **V. E. Mejerholjd**, *inače moj dobar prijatelj* (slobodno parafraziram Münchhausenove navode o kraljevskoj *ženščini* Katarini i *caricikraljici* Mariji Tereziji),[17] vjerovao je u glumca *cabotina*, glumca virtuoza kao rođaka mimičara, histriona i žonglera koji vlada čudnovatom, glumačkom tehnikom i koji održava tradiciju izvorne umjetnosti glumca (Mejerholjd 1976:113).[18] *Kultom cabotina* glumac se vraća *čistim zakonima teatralnosti* (*ibid.*:116). Vilim *Münchhausen* u glumačkoj i pantomimičarskoj ulozi *marijaterezijanskoga Jamesa Bonda koji spašava svijet od "opasnosti s Istoka"*[19] kao *bačva laži* udovoljio je Mejerholjdovoj vjeri u *cabotina*.

Izvedbom *jednoga* glumca (u crnoj jednostavnoj/neutralnoj odjeći kao mogućem znaku sumraka kostima, predanosti pantomimičarskoj upućenosti na tijelo i mogućega aktera istočnjačke borilačke vještine) na praznoj pozornici (glumac kao centar kazališnoga globusa) ostvaren je zahtjev *natrag k golim daskama, le treteau nu*, daskama koje je **Goethe** htio položiti na *bačve* (**Rischbieter** 1973:28).[20] **I Jerzy Grotowski** svojim redateljskim kretanjem *k/prema siromašnom kazalištu* (1968.) **i Peter Brook** svojom kvadraturom *praznoga prostora* (1968.) pronašli bi u *Münchhausenu* Trija **B. Kovačević - R. Šušković** - V. Matula *Istinu Teatra*:

"U svakidašnjem životu, 'ako' je maštanje - u teatru, 'ako' je eksperiment.

U svakidašnjem životu, 'ako' je izlika - u teatru, 'ako' je istina.

Kada, uvjereni, smatramo to istinom, tada su teatar i život jedno" (Brook 1972:150).[21]

Multiplicirana, stupnjevita gluma ostvarena je na eksplozivnoj *entoj* potenciji glumačkoga djelovanja. Apsolutno cijela izvedba povjerena je glumcu, *lukovici s tisuću ljusaka* (prvo glumačko lice jednine u prvom licu množine glumljenih likova) i *minhauzenovskoj glumi* u kojoj glumac koji glumi Münchhausena *glumački* se rastvara na *entu* potenciju glume u kojoj Münchhausen glumstveno ozbiljuje konja Pegaza ili Jupitera, Katarinu II. Veliku, Mariju Tereziju, sultana Sulejmana *Naj*veličanstvenijega, Gezu, Zareka, Štefa, mačje frktanje i mijaukanje koje mu je umalo poremetilo plan bacanja *topčine* preko *rovske* utvrde u Crno more, dva galeba s kojima se susreće na svom *topovskom* letu na putanji Zemlja - Mjesec - Zemlja, a prije manevra slijetanja na Zemlju koje je kasnije nazvano *klackastim spiralnim slijetanjem*; ruski i turski tabor s njihovim epicentrima monarhova pogleda - maršal Kulikov i zildžan-beg, gruvanje i fijuci zaraćenih topovskih kugli, vreva ulice pri ulasku u prijestolnicu Osmanlijskoga Carstva, *naj*veličanstveniji prostori palače sultana Sulejmana *Naj*veličanstvenijega (otvaranja mnogobrojnih vrata sultanove palače kroz koja prolazi od 6 ujutro do *točno u podne*, udaranje janjičara o gong, sipljenje suhoga zlata u zlatnoj dvorani sultanove palače, derviški ples, pls sultanovih ljepotica - naravno, s odsutnošću *Onih* haremskih; retorika tijela čuvara sultanovih vrata-zakona, pometovski dočarana gastronomsko-intermedijska scena po sistemu ruske *matrojške* u kojoj početnu gastronomsku *babušku* čine punjene deve na ražnjevima a posljednju - mikro-gastronomska *babuška* pohanih mravljih jaja koja su *dalijevsko*-kulinarski smještena u *makro-babuški* devi)... Apsolutno cjelokupan izvedbeni prostor i vrijeme predočuje jedno (ljudsko) Tijelo velikoga *hypokritesa* - glumca i pantomimičara. *Jedini* kazališni znakovni sistem koji je prisutan jest reflektorsko svjetlo koje prati premještanja (*transportation*; usp. **Schechner** 1988:170),[22] transformacije koje se ozbiljuju tijelom i glasom glumca. Cjelokupna semioza kazališne predstave povjerena je glumcu.

Izvedba jednoga glumca odvija se u prostornom planu *mašte*. Nadlažuć i nadpripovjedač (Vilim) Münchhausen inducira najnevjerojatnije iskrenje *mašte*: montaža glumačke atrakcije magnetizira eksploziju montaže gledaočeve mašte. Glumac nad glumcima (*hypokrites* - lažljivac: u izvornom značenju *glumac*) Vilim *Münchhausen* ostvaruje svoju glumačku atrakciju likom *lažova nad lažovima* a koji sebe nastoji povijesno projicirati kao *junaka nad junacima*. I glumca i Münchhausena kao da je Bog stvorio da lažu! Združeni su umjetnik pretvaranja i umjetnik laganja. Nakon suočavanja poezije i ludila u okviru platonovske teze o inspiriranom ludilu, Münchhausen ostvaruje suočavanje Umjetnosti i Laži. Glumac i lažac osvjetljuju *Istinu* narodne izreke o *laži i paralaži*: Münchhausen koo nadlažac kreativne dramatike svojim lagarijama, koje su pričane u okolnostima svakodnevice (dakle/ stoga/ zato i običnoga i vjerojatno stoga i dosadnoga), ulazi

17 Solo-predstava *Münchhausen* imaginarno je dostupna na Internetu - http://www.münchhausen-matula.imagine.hr/.

18 Mejerholjd, Vsevolod E. 1976. "Doktor Dapertutto 1908.-1917. Vašarska šatra". U: *O pozorištu*. Beograd: Nolit.

19 Vlado Krušić: "Solistički koncert bez pratnje". *Vijenac* 5.XI.1998., str. 29.

20 Rischbieter, Henning. 1973. "Scena i likovne umjetnosti 20. stoljeća". *Vidik* 10:14-39.

21 Brook, Peter. 1972 (1968). *Prazni prostor*. Split: Vidici.

22 Genette, Gérard. 1985 (1966., 1969.,1972.). *Figure*. Beograd: Zodijak.

u sferu Umjetnosti (Lagarija). Vlastitim lagarijama sigurno je *povjerovao*. Glumac je *paralaža* Umjetnosti (Lagarija) koju *istinito* glumi (proživljava) na daskama koje (mu) Život znače. Minhauzenovski glumac je *dvostruka paralaža: istinitoj* glumi Umjetnosti (Lagarija) pridodan je i glumački zadatak multipliciranja izvođačkih razina na *entu* glumstvenu potenciju. Kao *cabotin glumstvene laži* minhauzenovski glumac doista može igrati samoga sebe. Istina šokira, a laž uveseljava - a sama maska Laži omogućuje izgovaranje Kiničke Istine o Cinizmu koji je oko nas.

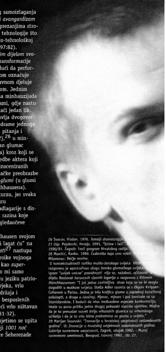
Izvedba jednoga glumca (solo-predstava) koji glumi Münchhausena potvrđuje **Genetteov** (naizgled njemu samome) "neočekivan zaključak": *Mimesis je diegesis* (Genette 1985:88-92),[23] jer predstava Trija *tima stručnjaka* B. Kovačević - R. Šušković - V. Matula strukturirana je kao dijegetski mimesis, *dramska dijegeza* (usp. **Bricko** 1988:326).[24] Münchhausenovo nadpripovijedanje imaginarnih nadlagarija jest *čin pripovijedanja* (usp. *ibid.*:322). Genetteov zaključak, a čiju potvrdu neslučajno pronalazi u Platonovu *Kratilu*, upućuje da savršena mimeza nije mimeza, već Zbilja sama, a iz čega nadalje proishodi da jedino mogući *mimesis* jest nesavršeni (dakle, uvjetno atribuiran i kao lažan) *mimesis* (usp. Genette 1985:92). *Mimesis* - jer "Oko alternative dijegeza/mimeza dvojbe nema: drama je čista mimeza" (**Bricko** 1988:322) - sustetište je Glumca i Lažova. Glumac kao mimetičar mora utjeloviti fiktivni lik: on je "gospodar riječi-laži, a od njega se zahtijeva da bude 'iskren'" (**Ubersfeld** 1982:162),[25] a minhauzenovski lažac svojim dijegetskim *mimesisom* pripovijeda o imaginariju Nadlaži koje ne vode o granicama mogućeg. U okviru Genetteove (narativne) kategorije glasa *(tko je pripovjedač? tko govori?)* i to tragom prve distinkcije između ekstradijegetskoga i intradijegetskoga pripovjedača, s obzirom na glumačku minhauzijadu moguće je uspostaviti distinkciju između *ekstrahipokritskoga i intrahipokritskoga lika*, a koje izvodim prema terminima *homohipokritskoga i heterohipokritskoga lika* koje uspostavlja Marina Bricko (1988:323) u analogiji s homodijegetskim i heterodijegetskim pripovjedačem prema drugoj distinkciji koju uspostavlja Gérard Genette u okviru kategorije glasa. Ekstrahipokritski lik (Münchhausen) "iskače" iz vlastite uloge u niz intrahipokritskih likova koji su mu potrebni kako bi oživotvorio vlastitu Laž. Glumstvenim polilogom omogućeno je da samo jedno tijelo, naravno, jednoga glumca ispunjava cjelokupan kazališni prostor. Scenografija je svedena na učinak praznoga prostora kazališne kutije unutar koje Glumac postaje epicentrom kazališnoga globusa. Odabirom individualne izvedbe (solo-predstave) jednoga glumca, a ne predstave kolektiva glumački je ostvaren kinički egocentrizam Münchhausenovih nadlagarija, a svi intrahipokritski likovi njegova kiničkoga *anti-itinerarija* (itinerarij - monarhova knjiga putovanja) tehnikom *glume u glumi* tjelesno su ozbiljeni na sceni. **Paul Ekman** (*Telling Lies*, 1985) navodi da stručan lažac (lažac kojemu je laž umijeće:glumac) - osoba koja može oblikovati uvjerljivo lice - *zna* da laže, ali *osjeća* da govori istinu (usp. Schechner 1988:274). Polovica glumca koja "ne zaboravlja" sebe je *Onaj koji zna*, a polovica glumca koji "postaje uloga" je *Onaj koji osjeća* (usp. Schechner 1988:274).

Praksa glumačkoga tjelesnog samoizlaganja uistinu je *posljednji provokativni avangardizam* "nasuprotnog spektakularnim upregnjima strogo kontrolirane hladne vizualne tehnologije što konkuriraju stvarnosnoj medijsko-tehnološkoj opresivnosti" (**Čale Feldman** 1997:82). Minhauzenovska glumijada *jednim dijelom* svojih izvedbenih transformacija (transformacije tijela) pripada performansu, budući da performans svojom izvedbenom građom označuje umjetnost u kojoj umjetnik uglavnom djeluje gestom, mimikom i (ili) akustikom. Jednim izvedbenim segmentom kazališna minhauzijada Vilima Matule pripada i monodrami, gdje nastupa samo jedan glumac, koji tumači jedan lik. Ali dok se u monodrami uspostavlja dvogovor (dijalog) u kojemu unutar psihodrame jednoga lika nastaje sukob alternativnih pitanja i odgovora (usp. **Švacov** 1976:192),[26] u minhauzenovskoj *solo-predstavi* jedan glumac tumači jedan lik (Münchhausena) kroz koji se glumac rastvara u glumačke izvedbe aktera koji su sudionici Münchhausenovih insceniranih nadlagarija. Multipliciranje glumačke preobrazbe ostvaruju se tehnikom *glume u glumi* (u glumi kojom glumac utjeljovljuje Münchhausena). Riječ je o monološkom retrodiskurzu, jer svaka autobiografija posjeduje strukturu retrodiskurza, jedne vojničke nadlagarije s disperzivnim polilogom izvođačkih razina koje potenciraju let letećega tepiha gledaočeve mašte.

Ipak i usprkos svemu Münchhausen svojom lažljivom prirodom "Lagao sam i lagat ću" na *magistralnoj liniji ljudske povijesti*[27] nastupa kao kinik koji se bori protiv reorike vojnoga cinizma i promoviranja Čovjeka kao *supergrabežljivoga dvonošca*: "Svi smo mi samo izvršavali svoju dužnost, što je u jeziku patriota, vojnika, ukratko: čestita čovjeka, vrlo obuhvatan izraz, izraz važna sadržaja i značenja, prema velika gomila besposlenih nadripolitičara može o tome steći vrlo ništavan i bijedan pojam" (Bürger 1988:31-32).

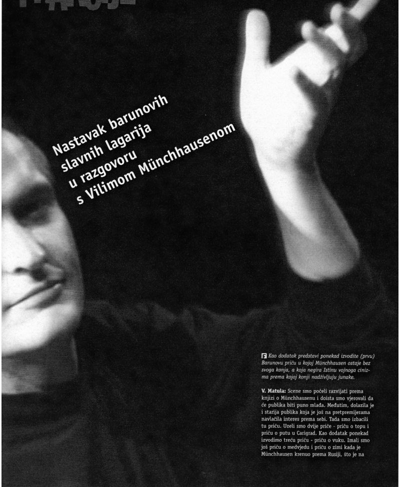
I *pri* kraju odisejade laži prisjetimo se upita **Ranka Munitića** (1990:171) koji *1001 noć* prekrasne arapske pripovjedačice Šeherazade kontrapunktira *1001 laži* baruna Münchhausena: *Kako bi izgledala ona bajna tisuću i jedna noć da pripovjedač nije bio ženskog nego muškog roda (spola)?*[28]

I *na* samom kraju kratke povijesti laži dozovimo u sjećanje povijesni trag velikoga transparenta *Laž* (1973., svila 4000 x 4000 mm) **Borisa Bućana** koji je provokacijom riječju LAŽ "postavio" kiničko pitanje: "Što je laž: politika, umjetnost, medij videa ili televizije ili samo djelo s nazivom Laž."[29]



23 Genette, Gérard. 1985 (1966., 1969.,1972.). *Figure*. Beograd: Zodijak.
24 Bricko, Marina. 1988. "Teorija pripovijedanja i teorija drame". *Umjetnost riječi* 4:317-332.
25 Ubersfeld, Anne (1982.). *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales; *citiramo prema* Čale Feldman, Lada. 1997. *Teatar u teatru u hrvatskom teatru*. Zagreb: Naklada MD/Matica hrvatska, str. 62.

26 Švacov, Vladan. 1976. *Temelji dramaturgije*...
27 *Usp.* Pejaković, Hrvoje. 1991. "Istine i laži"... *1990/91*. Zagreb: Treći program Hrvatskog radija...
28 Munitić, Ranko. 1990. *Čudovišta koja smo voleli*... Milanovac: Dečje novine.
U kontekstualnosti razlika *muško-ženskoga* svijeta Vilim... razgovoru je apostrofirao ulogu *žensko-glumačkoga* svijeta... igrom "uvijek sretne" *providnosti* nije se, nažalost, *očitovalo*... dijelu *Nastavak barunovih slavnih lagarija u razgovoru s Vilimom Münchhausenom:* "I još jedna zanimljiva stvar koja se ne bi mogla dogoditi u muškom svijetu: Stella Adler susrela se s Olgom Knipper-Čehovom u Parizu. Jedna je bila kraljica glume u *zapadnoj* kazališnoj polulopti, a druga u *istočnoj*. Mjesec, mjesec i pol trenirale su sa Stanislavskim. I budući da nisu međusobno osjećale konkurenciju, imale su punu priliku jedna drugoj pokazati vlastite vještine. Mislim da je to presudan susret dviju vrhunskih glumica uz vrhunskoga učitelja i da je to vrlo *bitna prekretnica za glumu u svijetu*."
29 Marijan Susovski: "Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina". U: *Inovacije u hrvatskoj umjetnosti sedamdesetih godina*. Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, ožujak 1982. - Muzej suvremene umetnosti, Beograd, travanj 1982., str. 27.



Nastavak barunovih slavnih lagarija u razgovoru s Vilimom Münchhausenom

F *Kao dodatak predstavi ponekad izvodite (prvu) Barunovu priču u kojoj Münchhausen ostaje bez svoga konja, a koja negira Istinu vojnoga cinizma prema kojoj konji nadživljuju junake.*

V. Matula: Scene smo počeli razvijati prema knjizi o Münchhausenu i doista smo vjerovali da će publika biti puno mlađa. Međutim, dolazila je i starija publika koja je još na pretpremijerama navlačila interes prema sebi. Tada smo izbacili tu priču. Uzeli smo dvije priče - priču o topu i priču o putu u Carigrad. Kao dodatak ponekad izvodimo treću priču - priču o vuku. Imali smo još priču o medvjedu i priču o zimi kada je Münchhausen krenuo prema Rusiji, što je na

početku Bürgerove knjige. Odjednom nam se nagomilalo toliko materijala i sve su se stvari toliko raširile tako da je predstava mogla trajati dva sata, a što fizički ne bih mogao izdržati. I onda smo morali odlučiti. I odlučili smo se za ove dvije priče. Mnogo priča morali smo izbaciti i na kraju - pred samu premijeru - a to je bila Romanova i Borisova ideja - odlučili smo da ako će biti puno pljeska da ubacim "vuka" jer je kratak. "Vuka" smo izbacili baš zato jer se činilo da je riječ o previše *dječjoj* sceni, s obzirom na to da je počela dolaziti starija publika. Predstavu smo radili za djecu. To je u ovom trenutku ekonomski jedino logično. Ako dođe sedamdeset ljudi, onda se ne može stvoriti dobra atmosfera, a također ne možete platiti ni dvoranu.

Tko je autor detekcije o dvije vrste ljudi o kojima snagom demaskiranja uperenom na vlastitu okolinu kazuje na početku predstave Münchhausen?

V. Matula: To sam *ja* napisao. *Lažem.* To sam predložio Borisu. To je rekao jedan veliki igrač NBA-a povodom igre Michaela Jordana. Rekao je ovako: "Zamislim nekakvu tehniku i vježbam, i nikako ne mogu izvesti ono što sam i kako sam zamislio. A kad igram protiv **Michaela Jordana** - o onome što on u igri izvodi protiv mene, moj 'kompjutor' govori: 'To je nemoguće.' Onda dođem doma i pogledam videosnimku *predstave*-utakmice, i ono što pet puta vratim i vidim svojim očima ne mogu zamisliti. Kako je to moguće izvesti? I onda shvatite kako stvari stoje." Još kaže kako su svi imali jednake uvjete. Sve ih nadziru menadžeri, svi igraju košarku od djetinjstva, svi su u kampovima s najboljim stručnjacima.
Onda postoje jedni koji nikako ne mogu izvesti ono što su u stanju zamisliti i drugi koji su u stanju izvesti ono što ne možete ni zamisliti.

Predočuje li druga skupina ljudi, koji su u stanju izvesti ono što (mi sami) ne možemo ni zamisliti, cinizam politike?

V. Matula: To sigurno *[smijeh]*, ali u negativnom smislu - naravno. Stvarno vjerujem da je Münchhausen sve to izveo. Naravno, ne sve - *pretjerujem.* Samo to treba izvesti na pravi način s određenom količinom energije.

Münchhausenov opis apsurdno-geostrategijske turske politike osvajanja pokazuje da geopoznavanje Drugih prvotno nastaje u glavama vladara, osvajača i vojskovođa [?].

V. Matula: To je proizašlo iz improvizacije. Mnogo detalja Boris i ja zajedno smo dorađivali u tih šest mjeseci u kojima je nastajala predstava. Publika je na taj dio reagirala pobožno - kao da je riječ o povijesnoj *Istini*. I kad sam krenuo s pričom: *Prvi smjer trebao je ići preko široke ruske stepe, doprijeti do Skandinavije...* Pa kako bi

Nadimak Münchhausen imao sam u vrijeme studija. Nije to bio neki generalni nadimak, nego nadimak u jednom užem krugu. "Kaj, Münchhausen!" Volio sam se koristiti hiperbolama i parabolama, pretjerivati, kititi



došli do Skandinavije, kad su jedva došli do Beča... [?] Drugim pravcem *kao na dlanu* ostaju Azija i Indijski potkontinent... Pokazali smo da je globus *oko nas* - da je tek predmet, a pritom Münchhausen postaje centar svijeta. Pokazali smo ono što sami razmišljamo o sebi, *o sebi kao centru globusa...* To je nastalo u jednom dahu, pri čemu pomaže onaj koji reagira. Iz toga slijedi inspiracija - pokušavaš još više *podgrijati* kad se netko smije. Onaj koji se smije postaje inspiracija - on te nadahnjuje. Nismo se držali faktografije. Sve je nastalo iz improvizacije. Prvo smo se sjetili Krima, a naknadno je došla i ironizacija s *Jaltom, Jaltom*. Namjerno smo u Zagrebu izgovorili: *Jalta, Jalta.*

O aspektima trimorfne sociokulturalne lokalizacije Bürgerova Münchhausena s timom stručnjaka-soldata: Mađar Geza, Čeh Jarek i Zagor(e/a)c Štef...
V. Matula: Austro-Ugarska, Mađarska... U Austro-Ugarskoj Češka je bila centar najjačega tehničkoga fakulteta. Čeh je tamo bio vrlo važan. Danas u Beču ima jako puno čeških prezimena. Moje prezime je češko-njemačko. Za ove prostore Zagorac je ključan. A sultan kad progovori - mora progovoriti *bosanski*. S druge strane predrasuda je ovih prostora da su Bosanci zapravo Turci. Iz tog stereotipa potrebno je izvući simpatiju koju ljudi osjećaju prema sarajevskom žargonu zbog toga što je duhovitost tim ljudima imanentna.
Sve te četiri religije koje su sabrane na jednom mjestu ne mogu drukčije komunicirati nego ili preko duha ili preko dima baruta.
Čeha se obično povezuje uz Švejka. Nemamo sliku o Česima kao o velikim vojnicima, ali imamo sliku o Česima kao o vrlo preciznim ljudima. A postoji vic koji je bio zanimljiv u *ono* vrijeme - u vrijeme socijalizma - a govori da je Čeh *kod nas* na moru - *kod nas bivših* Jugoslavena upitao: 'Je li istina da ste se vi u Drugom svjetskom ratu borili protiv Nijemaca?'
Kaže *ovaj*: 'Jesmo.'
'Nemojte me zezati. Vi ste se baš borili protiv njih?'
Veli *ovaj*: 'Pa, da.'
'Možete li mi konkretno opisati što ste radili?'
Kaže *ovaj*: 'Imali smo partizanski rat i otimali smo oružje Nijemcima i onda smo pucali.'
'Vi ste baš pucali po Nijemcima?'
Veli *ovaj*: 'Da.'
'E, vidite, nama su baš to Nijemci strogo zabranili.'

Josef von Baky u filmskom spektaklu Münchhausen (1943.), koji je snimljen i povodom 10-godišnjice nacističke kinematografije, svog lažova nad lažovima smjestio je u Führerovu Njemačku. Što je Vas motiviralo da posegnete za fiktivnom bačvom laži budući da ste u prvom broju Frakcije izjavili kako ste u (pirandelovskom) traganju za piscem suvremenikom?

V. Matula: Roman Šušković predložio mi je da radimo Münchhausena. Moji razlozi... Bilo ih je više - *od toga da sam svojevremeno imao nadimak Münchhausen* zbog nekih *priča* koje sam pričao a za koje sam tvrdio da su *istinite* jer su mi se stvarno zanimljive stvari događale u životu ili iz mog očišta izgledaju nevjerojatne kad ih tako spojim, ispričam. Nadimak Münchhausen imao sam u vrijeme studija. Nije to bio neki generalni nadimak, nego nadimak u jednom užem krugu. "Kaj, Münchhausen!" Volio sam se koristiti hiperbolama i parabolama, pretjerivati, *kititi*. Da, mislim da mi je upravo **Ljubo Zečević** znao reći: "Kaj je, Münchhausen?!" Nisam siguran koliko danas suvremena fizika i sve što se dešava zapravo *ne* dokazuje da je to što Münchhausen govori potencijal, da je to moguće - a da ne govorimo o duhovnim disciplinama. Vjerujem da je Münchhausen u tom smislu stvarno bio nekakav *Mesija* koji nije samo figura banalne kritike onoga vremena, a što se obično

ističe, već je to pitanje njegovih vremenskih intervala - tko može nešto, ne znam u kojem roku, proći i na koji način. Sklon sam dodacima - imaginarijima, podvlačenju nekih konzekvenci do krajnosti, ali *ne laganju*.
Münchhausena, između ostalog, povezujemo i uz politiku, ali mislim da se o politici nema što puno govoriti. Politika je pitanje organiziranja javnoga života. To je organizacijsko pitanje i u nekakvoj mojoj (platonovskoj) hijerarhiji vrijednosti ako bi se moglo ocjenjivati ocjenama od 1 do 5 - onda bi odlikaši bili vrhunski znanstvenici, filozofi, umjetnici. Vrlodobri bili bi svi vješti ljudi, zanatlije koji dobro i pošteno rade svoj posao. Dakle, ne umjetnici, ali ljudi koji posjeduju neko umijeće. A onda ispod dolaze oni *dobri*, oni s dobrom ocjenom, što neće reći da su političari *dobri*, ali tu negdje bi trebali biti. To su ljudi koji nisu baš ni u čemu *do kraja* niti imaju volje, ali zato imaju mnogo slobodnog vremena te poznaju puno ljudi.
I kako su u neprestanoj komunikaciji, pogodni su za povezivanje ljudi i stvaranje organizacija. A ponekad u *to* uđu i oni "lošiji" đaci.

Kritika Želimira Ciglara na primjeru Vašega Münchhausena, među ostalim, izvodi poučak o njemačkoj samodisciplini i radu.[30]

V. Matula: Vjerojatno misli na moje "folksdojčersko" porijeklo. Riječ *disciplina* proizlazi iz riječi *discipulus* - učenik, a ne iz hrvatske varijante koja govori da je to *stega* - jer stega je antipatična. Stega jedino odvodi u zatupljenost i glupost. To znači - ne usuditi se postaviti pravo pitanje učitelju-autoritetu, nego slušati i biti stegnut. Ako si stegnut, ne možeš biti učenik - jer učenik postavlja pitanja, on je *discipulus*. I u tom smislu disciplinu imam. To znači - sve što učitelja pitam, provjeravam na sebi. Kod Nijemaca disciplina je postala stega, tako da mi je draže da ne posjedujem disciplinu u tom smislu.

Karel Zeman u filmskoj prikazbi baruna Münchhausena (Baron Prášil, 1962.) pokazao je kako su sva područja koja znanost osvaja i ozbiljuje već odavno anticipirali umjetnici.

V. Matula: Ja mislim da je to isto kao *kokoš i jaje*. Ponekad se čini da je prva - znanost a ponekad umjetnost. Noćas sam čitao eseje o budućnosti u svemiru **Stephena W. Hawkinga** *(Budućnost svemira i drugi eseji)* i padalo mi je na pamet toliko ideja o tome kako to (is)koristiti u umjetnosti. Normalno je da jedni druge nadahnjuju. I jedni i drugi istražuju, i jednima i drugima glavno je oružje *varljiva intuicija*. I jedni i drugi imaju i postupke i *metode provjere* kojima utvrđuju je li ta intuicija u pravu ili nije. I kad god dođu u slijepu ulicu i pred veliki zid, jedino ih opet intuicija spašava da idu dalje. U potpunosti je logičan naziv *A(a)kademija znanosti i umjetnosti* - a *ne politike*, ili kako je Ranko Marinković govorio - *A(a)kademija znatnosti i umješnosti*.

U spomenutom intervjuu navodite kako ste u Profesionalnom glumačkom studiju, zahvaljujući posebice Vladi Krušiću, došli u dodir s nekoliko važnih sustava glume. Koji su to sustavi?

V. Matula: Glumački sistem **K. S. Stanislavskog** došao je u Zagreb zahvaljujući braći **Vajevec**. Sve ostalo pokušaj je interpretiranja njegovih tekstova bez *inicijacije*. Primjerice, upravo čitam knjige o aikidu koje doista mogu pomoći ljudima koji prakticiraju aikido. Tamo su precizne i vrlo jasne fotografije. Međutim, stvarno ništa od toga ne može se *iskusiti* ako se ne vježba uz majstora koji je ispred tebe. U radu sa svim tim metodama i postupcima odjednom shvatiš što znače *tajna učenja*. Ljudi misle da su *to* "tajna" učenja. Naravno da postoje i tajna, ezoterijska učenja. Međutim, *tajna* proizlazi iz toga što se iz knjige ne može odčitati o čemu se tu zapravo radi bez prakse, i da zbilja intelekt, koliko god bio jak, o ovim pitanjima ne može ništa zaključiti ako nema stvarno *iskustvo* što mu se tu događa sa stražnjicom. Sve su to vježbe za stražnjicu. A stražnjica nema pojmovni aparat da bi mogla o tome govoriti, nego daje informaciju što *osjeća* i što *može*. Tako smo imali sreću da je s braćom Vajevec napokon Stanislavski 'došao' u Zagreb - nakon 90 godina od otvorenja MH(A)T-a - i to *kroz* metodu **Leeja Strasberga.** Već jedanaest godina Janez i Andrej dolaze u Glumački studio i otprilike jedan ili dva puta mjesečno održavaju vježbe. Prakticirali smo biomehaniku prema vježbama koje je vodio **Genadi Bogdanov**. Također smo primjenjivali metodu **Michaela Chekhova**. Metodu **Stelle Adler** nismo uspjeli direktno prakticirati. Također smo radili sa **Cicely Berry**. A **Sreten Mokrović** uspio je preko Studija organizirati seminar nôa. Tako smo upoznali tehniku nôa prije nego što je nô-kazalište [BAI-YU-KAI NOH THEATRE, Tokyo] gostovalo na ovogodišnjem Eurokazu.
Također sam imao priliku učiti od suvremenih plesača, posebno od **Kiline Cremone.** Bitna je *pilates* metoda i *alexander* metoda. **F. M. Alexander** nekoliko je puta za redom gubio glas, napuštao glumu i vraćao se glumi. Nakon toga počeo je istraživati položaje glave, tijela i mišića, i došao je do nečega što je vrlo brzo postalo popularno, a u to vrijeme - početkom stoljeća - među britanskom i američkom aristokracijom nazivalo se *aleksandriranje*. Riječ je o propitivanju položaja kičme i o vježbama koje su kompatibilne s vježbama yoge i nekih drugih sustava. U cijelom svijetu to se normalno podučava.
Mejerholjdove biomehaničke vježbe i vježbe Michaela Chekhova (arhetipske geste) postav-ljaju u glumčev instrument trajne, univerzalne nosače na koje se apliciraju različite uloge.
Kraj Stanislavskijeve metode jest metoda *fizičke akcije*, akcijske analize koja se nadograđuje na navedena stanja. Stanislavski je vježbao svako pojedino čulo i radio na sabiranju čula. Na kraju je došao do *umijeća namjere* čime se bavi gospodin Jerzy Grotowski. O umijeću namjere kazuje i **Castanedin** don Juan. Sve je pitanje namjere. Svaki pojedini lik u dobrim Čehovljevim dramama ima svoju želju, svoju namjeru, svoje htijenje. Pitanje je kako te vektore što preciznije donijeti na scenu.

Možete li glumački iskreno primjenjivati metodu Leeja Strasberga i Stelle Adler, pri čemu ste naveli da metodu Stelle Adler još niste uspjeli direktno prakticirati, budući da je riječ o kreativno protivnim tumačenjima Sistema *K. S. Stanislavskog?*

V. Matula: Da, mogu. Ali prije svega moram naglasiti da je naš bazični trening u Studiju temeljen na metodi Leeja Strasberga. Metodu glume Stelle Adler poznajem samo iz knjiga. Ja sam *Riba* i eklektik sam po prirodi. Astrološki znak predočuju dvije ribe u dva različita smjera. Dakle, to je promjenjiv znak i znači da mi je promjena normalna. U podznaku sam *Strijelac* koji je također promjenjiv znak i također dvostruk. *On* galopira zemljom, a gađa gore u zvijezde. Znači da imam dvostruku promjenu i kažu da ta kombinacija *Strijelac-Riba* označuje *diplomaciju*, tako da sam *umjetnik-diplomat*. I zbog toga sigurno dovodim ljude u zabunu na koji način mogu kombinirati ono što je po prirodi suprotno. Duboko vjerujem da se sve to može kombinirati, a također razumijem ljude koji ne mogu. Za mene eklekticizam - pogotovo eklekticizam u umjetnosti - ne posjeduje ono pejorativno značenje koje ima vrlo često u politici ili u nekim drugim područjima. I što se tiče Leeja Strasberga i Stelle Adler - treba dodati da su to umjetnici koji su u isto vrijeme radili na istom mjestu i normalno je da su se razišli na dvije različite grane, ali s istoga stabla koje je zasadio Stanislavski. Riječ je o dva različita pogleda na svijet. Osnovu njihova sukoba činilo je pitanje emotivne vježbe. Treba li s emocijama vježbati ili ne? Mislim da i *jedni* i *drugi* to prakticiraju, ali riječ je o različitim postupcima. Sasvim je prirodno da se dvije matice međusobno ne podnose. Stella Adler - za razliku od Strasberga koji je inzistirao na emotivnim vježbama, koje ja radim i volim raditi - nije voljela raditi na emotivnim vježbama. U svom kasnijem radu oslanjala se na takozvane *date okolnosti (given circumstances)* iz kojih proizlaze određene fizičke radnje. To su stvari kojima se u ovom trenutku bavi Glumački studio u Zagrebu.

Prakticira li se pilates metoda u Zagrebu?

V. Matula: Da bi meni bilo poznato - ne, iako sam čuo da se koristi u nekoj rehabilitaciji, jer je metoda nastala u Prvom svjetskom ratu. Kao Nijemac, Pilates je bio zatvoren u *konc-logoru*, u

30Usp. bilješku 1.

zatvoru - kao svi Nijemci u Engleskoj. Prije toga je bio cirkusant a preko Brazilaca uspio je doći do njihove borilačke vještine capoeire koju je primjenjivao i *Scotland Yard*. U zatvoru na zatvorskim ležajevima napravio je neke opruge kako bi mogao održavati kondiciju i razvijati mišić *piramidalis*. To je mišić na pubičnoj kosti. Nije imao svoje učenike. Nakon Prvoga svjetskog rata otišao je u Ameriku. Bitno je to da je on tu metodu primijenio na rehabilitaciji ratnih stradalnika, ljudi koji su ostali bez noge ili nogu. U Zagreb metodu je donijela **Jasna Čižmek** koja predaje na Muzičkoj akademiji opernim pjevačima. *Soros* nam je kupio te naprave zbog čega smo im (mu) iskreno zahvalni, i uskoro nam počinju vježbe kojima ćemo prakticirati metodu. *Pilates* metoda pojačava kičmeni stup i dovodi ga u red. Odjednom postaješ *viši* nego što si bio s nogom. Naprave se zovu *body reformer* jer potpuno drukčije postavljaju kičmeni stup. To je u Americi vrlo važna metoda, međutim, u ono vrijeme nije se širila. Nakon odlaska u Ameriku Pilates je otvorio rehabilitacijski centar u New Yorku koji je bio zatvorenog tipa. Dakako, *jetseteri* dokopali su se te metode. I tek kada je umro, metoda se počela širiti - tako da je to relativno kratko primjenjivana metoda, dvadesetak-tridesetak godina. Do posljednjega trenutka bio je nevjerojatno vitalan. Metoda mu je dala 90 godina života. Bilo bi mi drago da se *pilates* metoda prakticira s invalidima jer je riječ, uvjeren sam, o vrlo jakom i jednostavnom postupku.

Postoje li dodirne točke između glumačke umjetnosti i tehnika aikida čije vještine prakticirate?

V. Matula: Aikido - njegov princip držanja točke u centru u kojemu drže i suvremeni plesači - je vještina koja me u posljednje vrijeme u potpunosti *začarala*. Riječ je o centru koji je smješten tri prsta ispod pupka jer je to težište tijela i fizikalno. To je jedina točka koja nije mobilna u odnosu na sve druge dijelove. To je fiksna točka - položaj težišta. Riječ je o borilačkoj vještini koja se prakticirala u vrijeme kada su ljudi opasnije živjeli; kada se nije pucalo iz oružja, nego se moralo boriti licem u lice - kada su se ljudi bavili mačevima. Pretpostavljam da isto tako i *križ*, koji su postavljali križari, ima veze *s križima*. Križari, križ, križa, čovjek je križ... Čovjek na leđima nosi križ i bez toga da ga na njih stavi. Čovjek ne mora staviti drveni križ. Drveni križ je nešto što je *Čovjeku* potrebno ako mu život sam po sebi nije dovoljno jasan. Čovjek je određen križima. I u križima je cijela priča. Kao kralješnjaci podigli smo se na zadnje noge - i zato nosimo križ. Duboko vjerujem da je aikido preteča tehnike Jedija o kojima govori **Lucas** u svojoj svemirskoj epopeji *(Zvjezdani ratovi - Povratak Jedija)*.



U djetinjstvu sam želio biti astronaut. To mi se tada činilo najvećim i apsolutnim. Kasnije sam shvatio da to ne mogu biti.

Oduvijek sam bio fasciniran poviješću i djelima velikih muževa - nadasve Mojsijem, Kristom, Buddhom i Muhamedom - ne zbog toga što u njih vjerujem, nego zbog toga što sam ljubomoran na njih. Onda sam odlučio *To* glumiti

Koliko je redatelj Janusz Kica utjecao na Vas kao glumca budući da ste sudjelovali u sve četiri njegove suradnje s ansamblom Zagrebačkoga kazališta mladih (Knjiga o džungli, San Ivanjske noći, Zeko Zajec, Tri mušketira)?

V. Matula: Puno. **Janusz Kica** je vrlo maštovit čovjek. Međutim, ono u čemu vidim problem u radu na taj način, i s njim i s **Magellijem**, s vrlo brzim i spretnim režiserima koji *brzo* mogu zamisliti, jest problem uvjeta glumačkoga rada. Oni pristaju na ritam rada institucija i skloni su završiti predstavu za mjesec i deset dana. Paolo je u stanju raditi dvije režije paralelno. To njegova *redateljska neuroza* od njega zahtijeva. Moja *glumačka neuroza* u kratkim terminima rada vodi samo do histerije. I to je nešto zbog čega sam izašao iz institucije i ne pristajem glavnu ulogu igrati za mjesec i deset dana. Neku manju epizodu - dapače. Međutim, minimum koji bih u instituciji tražio jesu tri mjeseca. *Münchhausena* smo pripremali šest mjeseci.

Mala povijest znamenitoga trojnog tima stručnjaka (Roman Šušković, Boris Kovačević i Vili[m] Matula alias Münchhausen) iz Münchhausena u kazališno (-omladinskoj) družini *Domaći.*

V. Matula: Kazališna družina *Domaći* nastala je u Zagrebačkom kazalištu mladih gdje sam došao sa šest i pol godina. Kao mladi buntovnici htjeli smo *nešto svoje* raditi. Svi smo bili gimnazijalci - **Boris Kovačević, Roman Šušković, Zoran Skalicki, Dubravka Ostojić, Anja Šovagović, Dražen Karaman, Željko Šatović-Gula, Jadranko Međonić, Jadranka Đumrukčić**... Ime je preuzeto iz priče *Šuma Striborova* **Ivane Brlić-Mažuranić**. Prvo su Željko Šatović-Gula i Boris Kovačević radili **Akutagavinu** novelu *U šumi*, prema kojoj je **Kurosawa** snimio *Rashomona*. Moja fascinacija Japanom još nije uspjela doći do izražaja. Na tome mogu poraditi s Münchhausenom na njegovim sljedećim pričama. [*smijeh*]
U djetinjstvu želio sam biti astronaut. To mi se tada činilo najvećim i apsolutnim. Kasnije sam shvatio da to ne mogu biti. Oduvijek sam bio fasciniran poviješću i djelima *velikih muževa* - nadasve Mojsijem, Kristom, Buddhom i Muhamedom - ne zbog toga što u njih vjerujem, nego zbog toga što sam ljubomoran na njih. Onda sam odlučio *To* glumiti.

Suzana Marjanić je književna teoretičarka i folkloristkinja iz Zagreba

EUrOkaZ 98

Piše: **David Adams**

Dnevnik turističkog putovanja drugom kulturom na kojem se britanskog kritika sve doima egzotičnim

Ovu razgovornu retrospektivu Eurokaza 1998. počinjem očiglednim pitanjem, o kojem sam morao razmisliti i prije nego što sam započeo: *Što je uloga kritika?* Redovito pišem novinsku kritiku za široki raspon publikacija, osobito za "elitni" britanski dnevnik *The Guardian* i nešto populističkiji velški nacionalni dnevnik *The Western Mail*, ali pišem također i znanstvene kritičke studije te predajem kazališnu kritiku na sveučilištu, neprestano se mučeći s tim složenim pitanjem. (Osobito problematičnim u britanskoj novinskoj kritici - pritom mislim izričito na kritiku a ne na osvrte i prikaze!)[1]

Kratak bi odgovor možda mogao biti: *posredovati između djela i publike.* Općenito uzevši, s jedne strane imamo akademika kojeg obično ne zanima publika već djelo, a s druge pisca prikaza koji se nastoji usredotočiti na reakciju publike, dijelom koje se i sam smatra. Moja uloga ozbiljnog novinskog kritika nije, čini mi se, obuhvaćena ni jednom od ovih dviju definicija. Ne spadam u običnu publiku, ne djelujem u teatru; ja sam obaviješteni promatrač zajedničkog iskustva, koji nastoji protumačiti smisao toga iskustva; ja mogu zaposjesti tekst (izvedbe) ali to činim u ime publike. Za razliku od većine svojih kolega kritik, uvjeren sam da je *kontekst* od presudnog značenja. U tjedan dana boravka u Hrvatskoj najviše sam razmišljao upravo o kontekstu.

S obzirom na to da sam kritik iz druge kulture, kako bih mogao posredovati između djela i publike? Time moje početno pitanje u slučaju pisanja o Eurokazu postaje još složenije. Pišem o hrvatskom teatru a da ga nikada ranije nisam gledao, ne znajući pritom ni riječi hrvatskog: ne poznajem ni kulturne ni jezične kodove. Vidio sam, doduše, *Frakciju*, ali o njenoj publici ne znam ništa - a među zadaće kritika zasigurno spada i izravno obraćanje točno određenoj publici - osim što sam uvjeren da bolje poznaje hrvatski teatar nego ja. Ne znam ništa o neposrednom kontekstu Eurokaza. Što se zbivalo ranije? Ukoliko je ovo alternativa, alternativa čemu? Ako je ovo novo, što je staro? Ukoliko je ovo avangarda, što je dominanta? Tko ga financira, a tko ga odbija financirati? Kako su i po kojim kriterijima izabrane trupe? Što je pojedinačan kontekst svake od njih? I tako dalje.

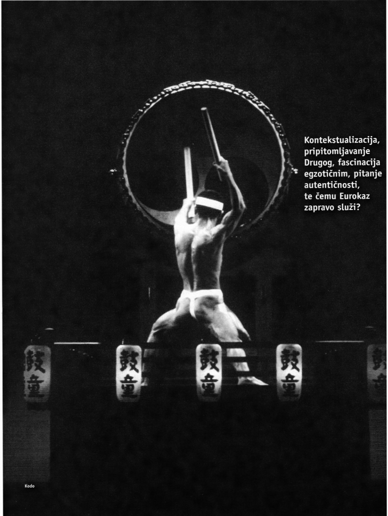
Kako ne razumijem jezik većine predstava izvedenih u sklopu Eurokaza, mnogo mi je lakše bilo procijeniti i reagirati na *Duryodhana Vadham* skupine **Kathakali**, na *Rock & Roll*, te na nastup **Kodo** bubnjara, gdje se riječi rabe sporadično ili ih uopće nema. *So, So* nije bilo tako teško slijediti jer znam nešto francuskog. Najlakše je pak bilo shvatiti *Chelsea Girl #4* **Schmrtz teatra** jer je to koncept u kojem nema jezika, nema teatra - u kojem uopće nema ničega!

Kakav sam to dakle ja - više ili manje engleski monoglot, novinar/profesor s boravištem u Walesu - kritik Eurokaza? Jesam li ja, a ovo pitanje sažima srž mojih kritičkih problema, u drugoj kulturi zapravo tek kao turist?

Kao prvo, ovo nije prikaz ili kritika samog Eurokaza. Za mene taj pojam ne predstavlja nikakvu cjelinu, već se odnosi na skup kazališnih događanja tijekom jednog tjedna u lipnju 1998. godine. Bilo je tu "autentične" egzotične izvedbe, neautentične umjetne egzotične izvedbe, zrelih domaćih predstava, nezrelih domaćih predstava, zajedničkih projekata europskih zemalja. Doista nemam pojma jesu li hrvatska djela bila birana ili je naprosto uključeno štogod se našlo pri ruci (čuo sam

1 U Britaniji, za razliku od mnogih drugih zemalja, ne postoji tradicija primjene kritičke teorije - od nje se upravo zazire - u novinskoj kritici. Predstave se čak i u ozbiljnim dnevnim i tjednim listovima prosuđuju u člancima od 250-600 riječi. Pišem, jasno, kao netko tko radi u tom kontekstu.

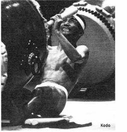
Kontekstualizacija, pripitomljavanje Drugog, fascinacija egzotičnim, pitanje autentičnosti, te čemu Eurokaz zapravo služi?



Kodo



Usporavanja
Foto: Nino Šolić



Kodo

razne verzije.) Ukoliko postoji neka "estetika Eurokaza," ja je na osnovi viđenog ne bih mogao odrediti.

Zatim, pisati mogu samo onako kao što sam i došao - kao stranac, sudionik, djelatnik i proizvod *britanske* kulture. Svjestan sam činjenice da Hrvatska u pogledu stanovništva i geopolitičkog položaja nije sasvim različita od Walesa: zemlja dične povijesti koja je nedavno izronila iz dugogodišnje potlačenosti od strane veće sile te nastoji pronaći svoj kulturni i (jednako zabrinjavajuće kao i Wales) nacionalni identitet. Ali ne bih sličnosti pridavao preveliko značenje. *Rock &Roll* mi je u tom smislu bilo najpristupačnije djelo, jer sam mogao prepoznati govorimo na *status quo*, "My Way," meku pornografiju, i druge kulturološke općenitosti; nažalost, to je također bilo i djelo najmanje vrijedno kritičke rasprave po bilo kakvim standardima.

Moja je britanština, međutim, a s njom i čitavo pitanje turističkog boravka u drugoj kulturi, bila najizraženije potaknuta nastupom trupe Međunarodnog centra za kathakali te ushićenim prijamom na koji je naišao.

Britancu su indijski kulturni proizvodi, baš kao i oni afro-karipskog svijeta, osobito problematični budući da dolaze iz dijela svijeta koji je nekada bio dio britanskog imperija. Osobno mislim da smo u kulturnom smislu mnogo bogatiji uslijed raspona novopridošlih naroda koji su od Britanije stvorili multikulturno društvo, a čini mi se da te različitosti i heterogenosti kulture u Hrvatskoj nedostaje. No mi također snosimo i povijesni teret krivnje zbog uporabe kulturološkog imperijalizma kao izraza britanske moći: u mnogim je dijelovima svijeta Britanija uništila ili prisvojila domaće kulture i njihove proizvode. Dok je Europa bila upoznata s indijskom umjetnošću posredstvom **Artauda, Brechta, Barbe, Grotowskog**,[2] i drugih, Britanija je godinama s njom imala izravan kontakt: mi ih vidimo imperijalističkim pogledom. Indijski su kulturni proizvodi (kao i mnogi drugi iz kolonija) smatrani dokazom britanske imperijalne moći. Kako piše Edward Said,[3] mi smo (skupa s drugim zapadnim silama, poglavito Francuzima) izmislili Orijent kako bismo vladali Drugim. Sasvim sam svjestan da Hrvatska nije imala ni imperij, ni kolonije, te da njena kultura nije nužno u nedoumici oko toga je li njeno zanimanje za neeuropske kulturne proizvode plod njihove intrizične umjetničke vrijednosti, posljedica same različitosti ili je tek dokaz vlastite superiornosti. Izuzmemo li općenito europsko pripitomljavanje Drugog, može se reći da u tom smislu nije riječ o diskursu moći kad kathakali plesači nastupaju pred hrvatskom publikom.

Osim toga, kad kathakali izvođači govore, kao što su ovdje govorili (a mislim da su raspravе sudionika bile vrijedan dio Eurokaza), o mnogim satima provedenim u usavršavanju tehnika drevne kazališne tradicije i o tome da se to radilo kao da britanskog Raja nikad nije ni bilo, postaje jasno da imperijalizam ne može zatrti domaću kulturu.

Moja zaokupljenost turističkim odnosom prema drugim kulturama ide, međutim, dalje od moje vlastite britanske krivnje. Uvjeren sam da su čitatelji ovog časopisa svjesni da još predstoji duga i ozbiljna rasprava o tzv. "tradicionalnim" i/ili "etničkim" izvedbama u sklopu Eurokaza, a dio će se te rasprave zacijelo preklapati s primjedbama upućenim **Brooku, Arriane Mnouchkine** i **Schechneru** te ostalim "interkulturalistima"[4], od strane ljudi poput Indijca **Rustoma Bharuche**[5] ili, glede afričkog teatra, **Bioduna Jeyifoa**[6], koji sumnjaju u mogućnost postojanja dekolonizíranog interkulturalizma. Ja bih se ovdje ograničio na to da upitam da li dekontekstualizacija plesne drame kathakali kroz njeno predstavljanje hrvatskoj[7] publici i to, što je još važnije, u izvatcima, čime se neutralizira ili smanjuje njeno izvorno značenje, umanjuje njenu vrijednost ili tek nudi posredovano estetsko iskustvo? Također bih volio biti siguran da je indijskim izvođačima bio plaćen jednak iznos kao i recimo Kodo bubnjarima, te da se u tom smislu ne nastavlja s eksploatacijom radne snage iz Trećeg svijeta: je li im uz umjetničku ravnopravnost omogućena i ekonomska?[8] Kako bismo izbjegli nelagodu, moramo biti sigurni da ovakva "potrošnja razlike" nije samo rasizam: unutar postmoderne opsjednutosti Drugim, egzotičnim, kozmopolitnim interkulturalizmom i fascinacije etničkom različitošću, uspostavlja-ju se odnosi moći, a to jest rasizam.

Ovakve kritičke opaske o opasnostima interkulturalizma mogu zvučati poznato. Što se mene osobno tiče, bio sam svjestan da se i moje reakcije na "neetničke" (tj. europske) događaje možda temelje na sličnoj, premda manje očitoj i manje opasnoj, "potrošnji razlike", uza svu moju nadu da potječu iz stvarnog zanimanja za raznolikost kazališnog iskustva. Glasnogovornik kathakali skupine

2 Artauda i Brechta općinjale su tehnike, Barbin "Euroazijski teatar" više je transkulturalan nego interkulturalan, a Grotowski je... Grotowski! Vidi Patrice Pavis *Theatre at the Crossroads of Culture* (Paris: 1990., London: 1992.) inter al.

3 Najizravnije u knjizi Orientalism (New York: 1979.), iako danas neki Saidovu kritiku smatraju pojednostavljenjem. Erika Fischer-Lichte na sličan način odbacuje kulturnu razmjenu: "Postavljanje na scenu druge kulture ne proizlazi dakle prvenstveno iz zanimanja za strano - strani teatar ili stranu kulturu kojoj pripada - već nastaje uslijed posve određenog stanja u vlastitoj kulturi ili posve određenog problema u vlastitom teatru." (The Dramatic Touch of Difference, Tubingen: 1990.) Dodao bih usput da nisam vidio Noh predstave teatra Bai-Yu-Kai te da stoga, iako inače poznajem "tradicionalne" japanske izvedbe, taj primjer egzotike izostavljam iz svog prikaza.

4 "Ljudi nisu previše dovodili u pitanje je li taj interkulturalizam - ta sklonost kathakali vježbama, preciznosti Noh drame, istodobnosti i intenzitetu afričkog plesa - nastavak kolonijalizma, daljnja eksploatacija drugih kultura, ili ne. Bilo je jednostavno nečeg slavljeničkog u otkrivanju raznolikosti svijeta, mnoštva izvedbenih žanrova, mogućnosti obogaćivanja našeg vlastitog iskustva kroz posudbu, krađu, razmjenu," pisao je o svom otkriću "interkulturalizma" Schechner. Pretpostavljam da je rasprava o interkulturalizmu poznata čitateljima; ukoliko nije, dobar se uvod može naći u Pavisu (op. cit.).

5 Vidi Theatre and the World (Delhi: 1990.). Bharucha jedan esej naslovljuje "Zbogom, Grotowski" te piše o Artaudovim "netočnim opisima" i Schechnerovoj "kulturnoj eksploataciji." Osobito ga vrijeđa Brookova Mahabharata budući da ju je indijska vlada prigrlila i ovjerovila a da je publika nije vidjela: "Ne samo da se ovo trivijalizirano čitanje "hindu" kulture vratilo u Indiju kao roba, još je povrh toga bilo i hvaljeni od tiska i velikog dijela inteligencije koja ga je vidjela na elitnim izvedbama za odabranu publiku."

6 Vidi "The Reinvention of the Theatrical Tradition" u The Intercultural Performance Reader, ur. Pavis (London: 1996.).

7 Iako znam da ste nedavno tragično iskusili gorke plodove etničkog identiteta, ni u Zagrebu ni u Splitu nisam vidio obojene ljude.

8 Indijski su gosti odsjeli u istom hotelu kao i ja: većina uglavnom uopće nije išla u grad i bilo je očigledno da su nastojali trošiti što manje.



Kathakali



So, so
Foto: Nino Šolić

govorio je o vrsti gestualnog pripovijedanja upotrebom znakova, mudra, koje samo stručnjaci mogu točno protumačiti, što nedvojbeno isključuje većinu Europljana (a, što se toga tiče, i većinu Indijaca); moje neznanje znači da ne razumijem hrvatski te da sam stoga hrvatske izvedbe u stanju protumačiti tek djelomično, kao i to da uopće ne poznajem društveno-ekonomske i kulturne kontekste većine nebritanskih djela, no da, uz ove ograde, vjerujem kako postoje konvencije zajedničke većini zapadnih teatara.[9]

Već je prva "neetnička" predstava *Pilad* bila neobičan spoj hrvatskog, talijanskog, grčkog i (po utjecajima) američkog. Verzija **Pasolinijeve** verzije Orestije, samom me je svojom "brbljavošću" donekle odbila, a primijetio sam i utjecaje iz šire zapadne tradicije koji uključuju **Roberta Wilsona**, **Petera Steina** itd. Svidjeli su mi se glazbeni dijelovi. Režija **Ivice Buljana** vrlo je stilizirana i vizualna no bez razumijevanja teksta, izvještačena i skučena. Nekoliko dana kasnije, na istom su se mjestu *Usporavanja*, premda također na hrvatskom, činila vrlo pristupačnima, čak prepoznatljivima, s nekoliko dobro odigranih uloga koje su uhvatile neprimjetne ritmove besmislenog života u vrlo dobroj režiji **Bobe Jelčića**; za mene je to bila jedna od dojmljivijih predstava Eurokaza. Treći hrvatski proizvod koji spominjem su *2 legende* varaždinskog HNK u režiji **Borne Baletića**, adaptacija dviju 80 godina starih drama **Miroslava Krleže** o Michelangelu i Kolumbu, što je također predstava koja mi je pružila dovoljno značenja unatoč problemu s jezikom. Jesu li ove tri izvedbe tipične za raspon hrvatskog teatra? Pretpostavljam da nisu. Riječ je valjda o slučajnom uzorku i čak i kad bih u taj slučajni uzorak uključio ono ništa zvano Chelsea Girl #4, konvencionalnu studentsku vježbu *Olovni vojnik 1. čin* i amaterske *Kozmičke žonglere*, opet ne bih dobio sliku hrvatskog teatra ili nekog njegovog djela. Svako se djelo dakako može doživjeti zasebno, no kako smo se uvjerili na primjeru "etničke" drame, dekontekstualizirati znači umanjiti vrijednost.

Najdojmljivija predstava Eurokaza za mene je bila *So, So* **Branka Brezovca** u zanimljivoj hrvatsko-francuskoj suradnji s Compagnie des Loups, koju je još zanimljivijom činilo postavljanje u hotelskom apartmanu (zagrebačkog američkog hotela Sheraton), te činjenica da nije nadahnuta radom kazališnog umjetnika ili pisca već fotografijama **Sophie Calle**. Ovo djelo stoga mijenja mnoge ranije spomenute načine opažanja: predstavljeno je na dva govorna jezika zasnivajući se na trećem, neverbalnom (fotografskom), u nekazališnom, "izvornom" prostoru. Rad Sophie Calle privukao je **Baudrillarda**, a odlikuje ga neuhvatljivost značenja, propitivanje stvarnosti i identiteta (što me ovdje podsjeća na francuske filmove od prije 30 godina, osobito one Resnaisove), lažnog i stvarnog, istraživanje erotičnog i postavljanje pitanja intimnosti, povjerljivosti i privatnosti, posebice u njenom radu Hotel iz 1981., i sve to nalazimo u So, So. Brezovčeva trajna zaokupljenost jezikom[10] i razumijevnje iskazuje se u ovoj prekrasno izvedenoj i koreografiranoj priči; pomoglo mi je, jasno, natucanje francuskog kao i sinopsis na engleskom.

Predstava za koju sam bio mislio da će mi se svidjeti bio je još jedan postmoderan komad o opažanjima i još jedan hibrid, *B.E.N.E. - New Entry* **Borisa Bakala** i talijanske trupe Orchestra Stolpnik, postavljen u željezničkom skladištu na rubu grada. No ispalo je pretenciozno, prilično staromodno u pogledu eksperimentiranja, i zapravo dosadno. Talijanski razumijem nešto bolje nego hrvatski, no problem nije bio toliko u jeziku koliko u konceptualizmu; pogubna je bila potpuna nezanimljivost, s iznimkom pokojeg dramatičnog trenutka.

O predstavi DK Gavella u režiji **Emila Matešića**, *Rock & Roll*, nemam što reći. Osim što je loše koreografirana i izvedena, njen je djetinjasti seksizam beskrajno uvredljiv. Ne vjerujem da je riječ o ironijskom odmaku. Simbolika i motivi bili su sramotno jednostavni. Ne nalazim u toj predstavi ništa vrijedno i još mi uvijek nije jasno što je radila na Eurokazu. Manje od dva sata kasnije svaka je pretpostavka o postojanju neke estetike ili standarda kvalitete dodatno izvrgnuta ruglu post-hoc racionalizacijom "kulturološkog gerilskog ratovanja" Schmrtz teatra, koja je urodila katastrofom.

Završna nam predstava Eurokaza 98 omogućava da, više ili manje, završimo gdje smo i počeli: kontekstualizacija, pripitomljavanje Drugog, fascinacija egzotičnim, pitanje autentičnosti - te čemu Eurokaz zapravo služi? S ciničkog stajališta, nastup Kodo bubnjara u velikoj koncertnoj dvorani u sklopu njihove rasprodane turneje Jedna Zemlja nije toliko kazalište koliko osigurač. Moglo bi ga se optužiti za eksploataciju stereotipiziranja Japanaca, za sterilno besprijekornu marketinšku prezentaciju, za čisti komercijalizam, za nezahtjevan pristup bliži epskom stadionskom rocku nego izvedbenoj umjetnosti - no bio je rasprodan te je, pretpostavljam, vratio dug. Mnogi su ljudi istinski uživali u nastupu - do neke mjere i ja, a mjera je bila prelazak umjetnosti u zabavu - drugim riječima, u kontekstu kazališnog festivala bio je neprimjeren, dok je u kontekstu rock festivala mogao biti zadivljujući.

No bilo kako bilo, bilo je to finale tjedna koji je kazališnom kritiku ako ništa drugo otvorio mnoga pitanja - pitanja o kritičkom odnosu prema egzotičnom djelu ili čak samo prema djelu na stranom jeziku, pitanja o zajedničkim brigama glede uloge teatra kao sudionika i komentatora postmodernog (ili post-postmodernog) stanja, pitanja o zdravstvenom stanju dramske umjetnosti ovdje i sada te, što je najvažnije, pitanja o kontekstu izvedbe.[11]

S engleskog preveo Tomislav Brlek

David Adams je kazališni kritičar iz Walesa

9 Teško je Europljanima (a sama upotreba te riječi u smislu označavanja onih koji ne žive na britanskom otočju upućuje na problem!) objasniti stupanj šovinizma i ignorancije britanskog teatra, no razmjene s drugim europskim teatrima ipak načinju te barijere. Jedan od mojih zadataka tijekom posjeta Hrvatskoj bilo je i istražiti mogućnosti organizacije festvala velške umjetnosti u Zagrebu predloženog za 1999., dok je rad Gordane Vnuk u Chapter Arts Centre u Cardiffu pridonio življem protoku izvanbritanskih iskustava.

10 Koja je, kako sam tijekom tjedan dana prijateljevanja u Hrvatskoj shvatio, bila još svrhovitija u nekadašnjoj Jugoslaviji gdje je jezik bio žrtvom "čišćenja" i "nacionalnog identiteta."

11 Kritički prikaz nije prigoda da spomenem koliko sam uživao u tih tjedan dana, koliko sam novih prijatelja stekao, koliko me Zagreb oduševio, do koje me je mjere impresionirao entuzijazam, energija i razina kritičkog diskursa. Hvala vam, nadam se da ću ponovno doći.

Tri stupa japanskoga kazališta i svjetskoga kazališnog moderniteta

Piše: Ivica Buljan

Tri velika oblika japanskoga spektakla, *bunraku*, *kabuki* i *nô* drže se izrazom kvintesencije japanstva, spomenicima velike nacionalne tradicije od ulaska arhipelaga u moderno doba u drugoj polovici XIX. stoljeća. Izvjesno je da riječ o autohtonim kazališnim oblicima izražavanja, razvijanim izvan zapadnih utjecaja (*nô* od XIV. do XV. stoljeća, *bunraku* i *kabuki* od XVII. do XVIII. stoljeća), a pripadaju najkompleksnijim i najistančanijim umjetničkim formama na svijetu. Japan se diči što je znao sačuvati dramske vrste iznjedrene iz dubine vremena u svojim klasičnim izdanjima.

Uzdignute na razinu kulturne nacionalne ortodoksije, sačuvane u klasicizmu koji se javlja u obliku perfekcije estetskih kanona, ove tri dramske vrste mogu se još samo polirati. Jesu li postale "kazališta-muzeji" (kako ih naziva veliki japanist **René Sieffert)**, spremnici jedne laskave i ukočene tradicije okoštane u skrušenosti kojoj su objekt, odsječene od društvene realnosti? Do stanovite točke, sigurno. Ali one su publici referentne točke identiteta i neiscrpni izvori inspiracije suvremenim svjetskim redateljima, te tako nezaobilazne u tvorbi moderne umjetnosti.

Bunraku, *kabuki* i *nô* zauzimaju različita mjesta u suvremenoj kulturnoj zbilji. Osim rođenja na srednjovjekovnim sajmovima, uz ceste sa skitnicama i putujućim opsjenarima, *nô* je vazda bio aristokratski teatar, omiljeni oblik divertissementa ratničkog staleža, a potom imućne buržuazije. Glavni *nô*-rekvizit je lepeza, istodobno dekor i objekt koji može označavati oružje, ocrtavati mjesec.

Ekstremnom sporošću i hipertrofiranom psihološkom tenzijom (posve drukčijom od zapadne), *nô* je najezoteričnija kazališna vrsta. Obrađuje univerzalne teme, od ljubavi, rata do velikih osjećaja. Fascinira neprestanim prelascima realnog u irealno, apstraktnog u konkretno: *nô* rasteže vrijeme, na ekstreman način pokazuje koliko je ono ipak subjektivna kategorija, a na drastičan način dokazuje da je kazalište umjetnost smrti i sna, drukčije rečeno jedini društveni medij u kojemu je histerija socijalizirana. *Nô* je predstavljanje određene fantazme preko intervencije medija. *Waki* (onaj sa strane), drugo lice komada, intermedij je između publike i pojave božanstva, duha ili demona. Koncem XVI. stoljeća, u doba kad portugalski misionari u Japan donose kršćanstvo nastao je *nô* čiji je jedan od protagonista (pojava) Isus Krist. Pojava, plod sna ili imaginacije medija inkarnira se u *shite* (onoga koji djeluje), središnju osobu predstave. Najstarija vrsta je i najkodificiranija, danas joj je tek neznatno ubrzan ritam te tako vraćen u onaj propisan od velikog učitelja **Zeamija** koji je u svojim *Raspravama* najavio velike principe *nô*-drame. Zapadni gledalac jedva će uočiti razlike u tumačenju pojedinih pojava od različitih glumaca, iako majstori tvrde da postoji tisuću načina kako se lepezom može pokazati planina, sugeriranjem snage ili slabosti. Veliki se glumac prepoznaje mogućnošću približavanja onome što je Zeami nazivao cvijetom.

Približiti se savršenstvu znači treptavom krhkošću kušati ljepotu. U modernom društvu, *nô* je profitirao od sveopćeg podizanja blagostanja, a za ponovno buđenje interesa za nj, zaslužna je televizija. Aktualni trend oživljavanja manjih urbanih cjelina *(mura okoshi)* uključuje i ljetne festivale (najpoznatiji su u Oguni i Kurokawi) koji okupljaju široku publiku. U predstavama uglavnom nastupaju amateri, ali i učenici *nô*-škola te zajedno tamo uče pjevanje i ples pod direkcijom *nô*-glumaca. *Bunraku* je pomalo ubog roditelj velike tradicije. Rođeno je u Osaki kao spoj umijeća pripovjedanja i jedne, još primitivne tehnike manipulacije. Tokom stoljeća *bunraku* se razvio u sofisticiranu umjetnost kojoj zahvaljujemo izum rotirajuće pozornice. Od jednog manipulatora, vremenom su se pojavila trojica, usavršavajući realizam pokreta lutke, dijeleći se po zonama strojnog tijela lutke. Glava i desna ruka povjereni su manipulatoru-voditelju koji upravlja težinom lutke velikih dimenzija. Lijevu ruku pokreće prvi, a nogama ili kimonom kod ženskih junakinja upravlja drugi pomagač. Već uoči osvita u reforme Meiji 1868. ovo iznimno lutkarsko kazalište ljudskoga lica proslavili su mainipulatori odjeveni u crno koji pokreću figure sudbine od drveta i štofa.

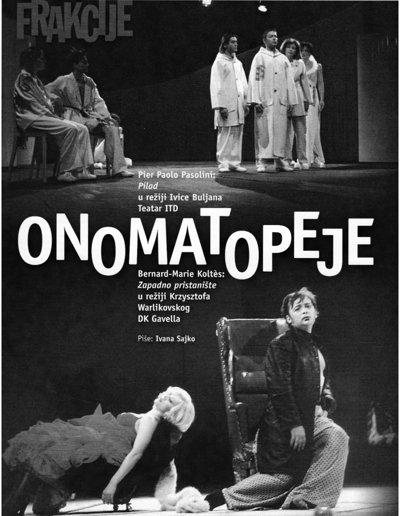




Bunraku repertoar počeo se lagano sušiti usprkos naporima protvnika velikoga dramatičara **Chikamatsu** (1653.-1724.), uspoređivanoga sa **Shakespeareom** zbog slične koncepcije drame. Pokušaji obnove u Meiji nisu donijeli konačne zaključke. Početkom stoljeća *bunraku* seli u regiju Kansai (s Tokyjom i Kyotom).
Danas jedina autentična *bunraku* skupina djeluje u gradu trgovaca Osaki, i čuva vjernu narodnu publiku, ali u ograničenom broju.
Od sredine XVIII. stoljeća lutkarsko kazalište doživjelo je konkurenciju u *kabukiju* jer su im se u počecima ukrštavali putovi. Kabuki gotovo doslovce prenosi repertoar *bunrakua*, ali osvaja mnogo širu publiku raskošnim kostimima, zadivljujućom scenskom mašinerijom i u znatnijoj mjeri privilegira užitak pogleda i velike osjećaje. Reforma u Meiji označila je *kabuki* kao barbarsko nasljeđe (*kabuki* znači držati se ekstravagantno) rođeno u svijetu skitnica, među najnižim pukom, u lepršavim gradskim četvrtima užitaka što odražava frivolan duh sitnoga čovjeka.
Kao izraz plebejske gradske kulture, *kabuki* je prikazivao sablažnjive scene ljuljajući moralna načela vlasti.
Reformatorska inteligencija u Meiji imala je namjeru, po uzoru na velike zapadne sile, sagraditi nacionalno kazalište kao kulturni hram. Kabuki je preživio oluju održavajući se pučkom, katkad vulgarnom bahatošću, razuzdan i drzak, da bi postao aseptičan teatar pristojnoga tona s repertoarom pročišćenim dionizijskih sila (osporavateljski pokušaji vraćanja staroga sjaja javili su se sedamdesetih), posvećujući se slavljenju Carstva. Takav *kabuki*, podignut na razinu nacionalnog blaga, osiromašen i pomalo bljutav, ali prosperitetan, razvlastit će hibridni žanr *shinpa* što se javio u drugoj polovici XIX. stoljeća, a nadvisit će novi teatar zapadne inspiracije *shingeki* te nametnuti hegemoniju u svijetu spektakla. I danas nesporno vlada s uvijek rasprodanim dvoranama, svoj uspjeh dugujući fenomenu zvijezda kakav status uživaju njegovi glumci.
Glumci *kabukija* su kazališne zvijeri čiji je jedini zadatak svidjeti se. Još se donedavno prodavala voda u kojoj su se kupale zvijezde kabukija i glave lutaka *bunraku* s ljudskim crtama. Posljednjih godina pojavila se nova generacija zvijezda koja je tradicionalne vještine odijevanja i plesa usavršila do medijskog savršenstva nastupajući u televizijskim serijama, stječući tako široku popularnost. *Kabuki* je u naravi fetišizirana forma, njegovi obrasci preuzeti su čak i u proizvodnji pornografije, vještine se ljubomorno prenose u istim obiteljima, a tajne se strogo čuvaju. I ostali su fenomeni pridonijeli popularnosti *kabukija*: Japan je među najbogatijim društvima, gostovanja predstava su olakšana; posjet *kabukiju* je društveni čin, a golem uspjeh u inozemstvu samo je pojačao nacionalni ponos i tako se ostvario san inteligencije iz Meijia prema kojem je *kabuki* imao biti način nacionalne samoglorifikacije. **Jean-Jacques Tschurdin** u fascinantnoj studiji o recepciji *kabukija* u svijetu suvremenog spektakla *Kabuki ispred moderniteta* izvodi zanimljiv zaključak kako se kroz svoje ekstravagancije i zapanjujuća prenemaganja *kabuki* idealno upisao u modu baroka dočekanu raširenih ruku u Japanu. Danas to više nije umjetnost za plebejce, široka publika prati ga doduše uz simultani prijevod jer jedino tako može slijediti zamršene situacije, ponašanja i običaje što ih više ne poznaje. Čak i odsječen od svoga pučkog humusa i ulovljen u zamku klasicizma, kabuki ostaje manje muzeificiran od *nô* ili *bunrakua*.

Ivica Buljan je član uredništva Frakcije

Bai-Yu-Kai-Noh Theatre (Eurokaz 1998.)



Pier Paolo Pasolini:
Pilad
u režiji Ivice Buljana
Teatar ITD

ONOMATOPEJE

Bernard-Marie Koltès:
Zapadno pristanište
u režiji Krzysztofa Warlikovskog
DK Gavella

Piše: **Ivana Sajko**



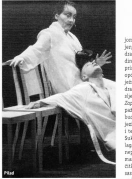
Pilad



Zapadno pristanište
Foto: R. Sarađen

"Kazalište se svom našom težinom oslanja na tlo..."
(Bernard-Marie Koltès)

Vjerujem da većinu trenutaka provodimo sami i u sebi, referirajući se na vlastiti život u pokušaju da ga opišemo, uobličimo, smjestimo u opći i paralelan kontekst, analiziramo, imenujemo pojmovima, pokušavajući i pokušavajući... sve dok se misao o životu ne artikulira u misao o samom jeziku kojim ga želimo obuhvatiti (pa makar i u sebi). U slučaju **Pasolinija** i **Koltèsa**, to je pokušavanje polazna linija za komparaciju. Obojica su moć kazališnog medija ispisali kroz sakralnost njegove tišine i mogućnost da bude saslušan, obojica su bili proganjani zastarjelim modelima poretka, osjećali su da se istrošena forma života u zajednici može prikazati jedino kroz monumentalnost i epiku, te kroz svjesnost o svakodnevnom iščekivanju smrti.


Pilad

Žrtvovanje dinamičnosti dijaloga ustvari reflektira pritajeno prisustvo zbora unutar informacija o onom općenitijem od trenutačnog

Tematiku *Pilada* i *Zapadnog pristaništa* vezuje specifičan uvid na odnose u modernom društvu, prezentiran elementima koji se u modificiranom obliku vežu na klasičnu hijerarhiju grčkih tragedija u kojima postulati božanske i državne dogme obespravljuju slobodnu volju pojedinca neizlječivom paralizom hamartie. Tragičnost ovih pojedinaca, tj. njihov neuspjeh i kazna, ne dobivaju potpuno objašnjenje u subjektivnoj svijesti i odlukama stiješnjenim u području mizernog izbora. Razlozi za nemoć iscrpljuju se tek na širem planu, kojim dominira ne/svijest cjelokupne zajednice, te utjecaj "viših" sila sadržan u superiornosti religijskih i državnih institucija, i nadalje, apriornom uporabom nesporazuma što su ih te iste institucije proizvele (klasama, vjeroispoviješću, prinošenju žrtava, nacionalizmom, ksenofobijom, predrasudama, praznovjerjem, konformizmom...). Izdvojene dramske situacije manifestiraju više od prikazanog trenutka, tj. mnogo više od onoga što je prezentno na pozornici, one iskazuju historijski tijek jednog sveobuhvatnog raspada koji ne završava u kaosu, već se ciklički obnavlja, te može biti predočen tek jezikom, prema formuli antičkog zbora koji prepričava ono što je šire, potpunije i dublje od bilo koje mogućnosti prikazivanja. Obje se drame međusobno pronalaze u epskoj opširnosti (bilo u slengu ili arhaično strukturiranim rečenicama), u globalnoj situaciji utkanoj u privatnu sferu likova, u krivim pretpostavkama i nametnutim dužnostima, što iz svoje nevidljive globalnosti neprekidno djeluju na dramski mikrokozmos te se očituju samo putem rezultata. Uz njihove je protagoniste grijeh srastao kao prirodno obilježje sudbine, no krivnja im se ipak opravdava ili donekle relativizira širokim tragičnim okvirom, budući da je moguće da opravdanje leži negdje u počecima, života ili povijesti. Historičnost tragedija ublažava odgovornost, te sam grijeh čini neizbježnom reakcijom u procesu preživljavanja, procesu koji zamjenjuje nekadašnji primarni etički čin i glavnu dramsku radnju: činjenje dobra. Žrtvovanje dinamičnosti dijaloga ustvari reflektira pritajeno prisutnost zbora unutar informacija o onom općenitijem od trenutačnog, o onom neizbježnom i nevidljivom kontekstu koji sadrži svu dramatičnost, sve motive i sve razloge za sljedeću situaciju. I stoga recepcija *Pilada* ili *Zapadnog pristaništa* nudi više značenja pažljivim slušanjem, nego pažljivim gledanjem budući da tematizirana realnost opstoji u jeziku, dok na sceni dominira njena artificijalna i teatralizirana refleksija.

Sukobi koji proizlaze iz ideološkoreligijskih neslaganja (u *Piladu*) ili pak kulturoloških i klasnih neproporcionalnosti (u *Zapadnom pristaništu*), markirani su jasnim suprotstavljanjima što se čitko otjelovljuju na sceni. Doslovnost kontrasta sasvim je očita između tamnog Pilada koji predvodi revoluciju i plavokosog Oresta koji čuva vlast, zatim između Koltèsove jednostavne podjele na bogate i siromašne, čiste i prljave, pravnih građana i obespravljenih useljenika, onih koji mogu i onih koji moraju. Antagonističku strukturu posebno razrađuje **Buljan** kroz logiku podjele uloga u *Piladu*, suprotstavljajući krvnu usamljenost žene (koju u prvoj postavi tumači trudna glumica) naspram toplom prijateljstvu muškaraca, naspram ljubavi koja ostaje unutar polja jednakosti, tj. u elitističkom krugu jednog spola. Nadalje, ulogu Atene, božice koja uzvišenim glasom proriče sudbinu države i vladara, Buljan dodjeljuje opernoj divi, dok njezin antipod, obespravljenog seljaka, tumači rock pjevač, čime se dosljedno praćenje dualiteta proteže na područje glazbene kulture i hijerarhijske ljestvice njenih oblika. U takvim se inscenacijama, zasnovanim na jednostavnim geometrijskim odnosima, održava izvjesna količina stalne napetosti koja zamjenjuje uobičajeno mjesto dramskog zapleta "dobro postavljene priče". Umjesto konstruiranja zapleta postavlja se konstrukcija suprotnih polova, pa tragedija njihovog prisilnog sparivanja proizlazi već iz same inercije. Napetost, dakle, izranja iz nužnosti sukoba između opozicija, sukoba koji je započeo prije početka drame i sasvim se sigurno neće razriješiti na njenom svršetku. On je dio tragične nemogućnosti da se uspostavi poredak bez razlika.

Uprizorenje kako *Pilada*, a tako i *Zapadnog pristaništa*, ne rješava se putem težnje za identifikacijom njihovog poetskog diskursa ili kroz konkretiziranje prostora u kojem ovaj odzvanja, ono se rješava upravo suprotnim; distancom naspram definiranja i zauzimanja stava, naspram onoga što i sam pisac ostavlja otvorenim i ranjivim. Njegovo se kazalište ne interpretira budući da ga je nemoguće prepričati scenskim potencijalima, ono se jednostavno izgovara. Tome svjedoči i izjava **Patricea Chéreaua**, jednog od prvih i najznačajnijih redatelja

Koltèsovih tekstova, koji kaže: "Treba autora pustiti da govori. On zna".
Pasolinijev manifest kazališta riječi mogao bi se doživjeti kao razrada Chéreauove opaske, jer i sam Buljan u funkciji redatelja postavlja *Pilada* imajući na umu riječ kao subjekt radnje, koja bi kao takva, u nekoj idealnoj komunikaciji gledatelj-pozornica, svojim misaonim sklopovima zamijenila osobe. Uvažavajući autoritet riječi i zahtjevnost koju donosi recepcija njenog smislenog sadržaja, glasovni se aparat glumca svodi na minimalni stupanj izražajnosti: čisti artikulirani govor usmjeren publici. Na neometanu komunikaciju idejama. Dosljedno ovom prioritetu, reduciraju se i svi ostali predstavljački elementi; mimika i gesta odgurnute su u pozadinu primarne tj. izrečene dimenzije predstave. Minimalizirana scenska akcija gotovo da je i neovisna o tekstu, te u maniri visoko stiliziranih wilsonovskih pokreta pruža oblik apstraktnom vizualnom zaleđu. Fizičko se predstavljanje ukalupljuje u disciplinirani formu koja obuzdava sugestivnost i narativnost vlastitih slika, kako bi oslobodila gledatelja suvišnog semantičkog tereta te mu ostavila neopterećen receptivni prostor za konzumaciju poezije.
Okosnicu Pasolinijeve ideologije tumači revolucionarni polet utjelovljen u Piladu, suprotstavljen građanima koji ne žele sagledati povijesni kontinuitet svoga praznovjerja i nazadnosti, Orestu zatočenom u kompromisnoj vladarskoj poziciji, u strahu od kažnjivih primisli o napretku koje bogohule nevinost posluha, te suprotstavljen Elektri, ženi u crnini, u dosluhu s furijama, opsjednutom mitskom prošlošću i nasljednim grijehom. Pilad nosi ideju revolucije koja sazrijeva u njegovoj izopćenosti te ga Orest s pravom oslovljava provokacijom: "Govori s mržnjom. Slobodan si čovjek." Naspram ovoga, Orestov je kontrapunkt vladarski, unaprijed osmišljen demagogijom i održavanjem apstraktne državne strukture, određen prolivenom majčinom krvi i bijesnim boginjama. U njegovoj su poziciji vrijednosti proslijeđene starom jurisdikcijom, one zabranjuju misao o promjeni u korist bogova i neupitnih političkih datosti u kojima je sadržana vlast. Piladov otpor retrogradnoj državnoreligijskoj androginiji mjesto slobode nalazi u revoluciji: "Sloboda", započinje Pasolini: "Nakon što sam doista temeljito promislio ovu misterioznu riječ, shvatio sam da ona konačno i ne znači ništa drugo doli slobodu da se izabere smrt. (...) Takva se sloboda ne može manifestirati ni na jedan drugi način nego kroz veliko i malo mučeništvo."
Pasolinijevo kazalište riječi ne zadržava se u sferi literarne estetike, već koristi bogatstvo njezinih stilskih oblika kako bi otvorilo diskusiju, razvilo je unutar monologa, i učinilo jezik mjestom demokratičnosti. Dramatičnost Pilada ujedno je i njegova političnost, sadržana u težnji prema suprotnom polu, prema pobijanju kontrole i dogmi, prema promjeni poretka u kojem bi se ideje promišljene na sceni konkretizirale u

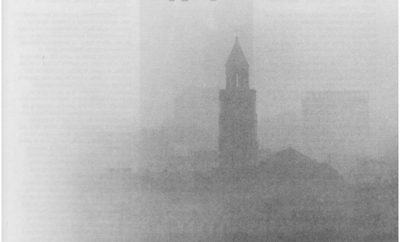
Zapadno pristanište
Foto: R. Sarađen



Napetost, dakle, izranja iz nužnosti sukoba između opozicija, sukoba koji je započeo prije početka drame i sasvim se sigurno neće razriješiti na njenom svršetku. On je dio tragične nemogućnosti da se uspostavi poredak bez razlika

sinonimnim strukturama izvankazališnog svijeta.
Prisutnost stvarnosti, poetizirana samo sintaksom, jednako odzvanja u tematici *Zapadnog pristaništa*, no Koltès ne ideologizira već zastaje u marginaliziranim pojavama civilizacije, u pejzažu gdje je čovjek od čovjeka nepremostivo razdvojen po ključu bogatstva, spola ili nacionalnosti. Koltès se savezničkí zadržava na dnu, među onima što nemaju "ni oca, ni majke, ni rase, ni pupka, ni jezika, ni imena, ni vize", na najnižoj razini u kojoj se prelamaju pogreške i očituje okrutnost društvenih predrasuda sadržanih u pravilima. Ta je razina direktan proizvod kriterija, ona se rasprsuje podzemljem zajednice, podrumskim getom te obuhvaća sve ono globalno nebitno: zaboravljene ljude i zaboravljeni prostor. Oni su vezani u bezizlaznoj simbiozi, u okrutnom etičkom načelu čiji je primarni cilj preživljavanje. Ni jedna situacija ne navodi teme točan uzrok, budući da se ni jedna ne pomiče s mrtve točke u kojoj je zatočena. Nepoznati su uzroci smještenі u neodredivoj strukturi društva i predugoj liniji njegovog krivog razvoja, utemeljenoj upravo na onoj geometrijskoj dvojnosti u kojoj ravnotežu održavaju suprotstavljene pozicije. No svaka je od tih pozicija izopаčena vlastitom krajnošću. Reference na ovaj antagonizam ocrtavaju se već u dramskoj formi *Zapadnog pristaništa*, budući da monološke replike otežavaju suodnošenje likova sve do trenutka kada postaje jasno da komunikacija među njima uopće ne postoji. Svatko je stanar vlastitog diskursa, osamljen u govoru, ostavljen pri razgovoru, neizlječivo izopćen od drugih. Stoga se drama pretvara u koliziju autonomnih retoričkih sustava, te istodobno u poražavajuću svjesnost da riječ ne komunicira, već se iznosi kao primjer stvarnosti, ne očekujući nikakvu reakciju, odgovor ili utjehu. Ovakva dramaturška struktura konstruira fiktivnu napetost između očajničkog nagona da se nešto učini i statične sile tj. nemoći samoće koja ne čini ništa, već izaziva mučninu kroz misao o preživljavanju.
Režija **Warlikovskog** fiksira neko mjesto obilježeno konstantnim sumrakom u kojem lica onih što govore simbolično ostaju bez identiteta, oni što tamo moraju biti i oni što su došli slučajno bivaju izjednačeni polumrakom. Govor se zadržava kao jedina cjelina apsolutno dostupna publici, jedina točka u kojoj je moguće spoznati ne/događaj baziran na grotesknim objektima želja, na nerazjašnjivim motivima, u nagovoru na bijeg, seks ili umorstvo. Upravo govor održava varljivi dojam kako u predstavljenoj situaciji postoji potencijal za njenu promjenu, no promjena se odvija u stalnom odlaganju sve dok se spontano ne pretoči u drugu, paralelnu radnju, koja definitivno odgađa spokoj svršetka, neprekidno upotpunjujući lanac misli o nerazrješivom.

Ivana Sajko je dramaturg i član uredništva Frakcije



Za javno Hrvatsko narodno kazalište Split

Da bi građanin trenutak ulaska u kazališnu kuću doživio kao jednostavan

Piše: **Ivica Buljan**

Misao o javnom kazalištu u suvremenom značenju javlja se nakon Francuske revolucije. U dvadesetom stoljeću najsnažnije su ga artikulirali Max Reinhardt i Louis Jouvet. Transformacija repertoarnih kuća prema producentskim asocijacijama u osamdestim godinama dovela je cijeli koncept pod pitanje. Devedesete su zbog promjene političkih i socijalnih odnosa, ponovno osnažile ideju o kazalištu građana. Nove napore u redefiniranju učinili su Ariane Mnouchkine i Stanislas Nordey, ne slučajno u Francuskoj gdje je kazališna javnost najosjetljivija na konformizam i nezainteresiranost politike za umjetnost. Društvene promjene u Hrvatskoj u kazalištu nisu ostavile pozitivnog traga. Naprotiv, nedorečeni sustav odnosa kazalište-javnost-politika, dodatno je zakompliciran korištenjem teatra u političke svrhe, izostankom pravnog hardvera i svojevrsnom patronažom države realiziranom kroz neformalne, a nerijetko i institucionalizirane oblike pritiska, čime se kulturnim ustanovama niječe autonomija. Model javnoga kazališta čini se u tom kontekstu prilogom razmišljanja o kazališnom putu prema Drugoj republici. Prijedlog sabire i koristi iskustva pionira javnoga kazališta ili kazališta građana (ne i građanskog).

Da bi građanin trenutak ulaska u kazališnu kuću doživio kao jednostavan i radostan čin, trebalo bi ponovno osmisliti način kako mu se kazalište valja obratiti. Da bi javno kazalište imalo snažan identitet, treba mu postaviti zadaće i ulogu, dokazati nužnost njegove realizacije. Da bi svi koji rade u kazalištima, umjetnici, tehničari i administrativne službe promicali ideju o tome što javno kazalište, neprestano trebaju kreirati i rafinirati njegova oruđa, gledati ga u svjetlu društva koje se neprestano mijenja, a s njime i estetski pravci. Ne radi se samo o potrebi osluškivanja duha vremena već najprije o imperativu da se nikad ne smije ući u rascjep s onim što se događa oko nas. Javno kazalište mora u obzir uzeti valove priča i valove povijesti.

Mislimo da treba preispitati scenske prakse, i ne razbacujući se riječima, predlagati, djelovati, pokušati izvršiti promjenu nas samih.



i radostan čin, trebalo bi ponovno osmisliti način kako mu se kazalište valja obratiti

Kazalište je utopijski otok misli, mjesto otpora gluposti gdje ljudi svoja lica pokazuju drugima. Jedni pričaju, a drugi gledaju i slušaju priče. To mjesto mora biti dostupno svima, kroz susrete s autorima mora otvarati prostor osobnih sloboda pojačan jedinstvenim osjećajem da smo dio zajedničke avanture, da dijelimo zajedničko tjelesno i mentalno iskustvo. Prihvatiti slušati i gledati drugoga na povlaštenom mjestu dodira, mješanja temelj je borbe za demokraciju. Strast gledanja kazališta i glumljenja u kazalištu jedna je od primitivnih ljudskih težnji koja glumce i gledatelje ujedinjuje u igri, jer u svakom ljudskom biću živi više ili manje svjesna žudnja za metamorfozom.

Javno kazalište je kazalište svih, ne isključuje nijednu osobu. Banalizirana je čudesna činjenica da postoje ljudi koji su odlučili kupiti ulaznicu, izaći iz kuće, osloboditi dio svoje svakodnevice da bi došli čuti i vidjeti neku pripovijest.

Naš ulog je tu, pomoći pronaći put gledatelja prema kazalištu. Trenutak izlaska u kazalište treba smatrati svečanošću, zato su kazališni umjetnici i svi radnici u teatru dužni uozbiljiti ono što dolazi prije i poslije predstavljačkog čina.

Naši prvi koraci koje s radošću i odgovornošću treba provjeravati u hodu jednostavni su: treba olakšati izlazak u kazalište smanjujući ekonomske, fizičke i kulturne prepreke. Banalnoj stvarnosti, životu sterilnih iskustva, plašljivom i skeptičnom pesimizmu treba suprotstaviti žudnju, volju i iluziju što oslobađa radost i hrabrost. Strast koja tjera u kazalište opire se indignaciji i mrtvilu.

Javno kazalište mora promijeniti proces identifikacije i društvenog prepoznavanja na ulasku u teatar. Ne želimo programsko ujednačeno kazalište uglavljeno u koncept, gledatelju želimo ponuditi različitost, mogućnost izbora, ponuditi mu estetsku slobodu. Splitski teatar ne smije biti mjesto određene publike. Krećemo u osvajanje svih, izvan velike dvorane, u napuštene prostore, na ulice, trgove. Pokušajmo uvesti dvosmjerni frontalni odnos.

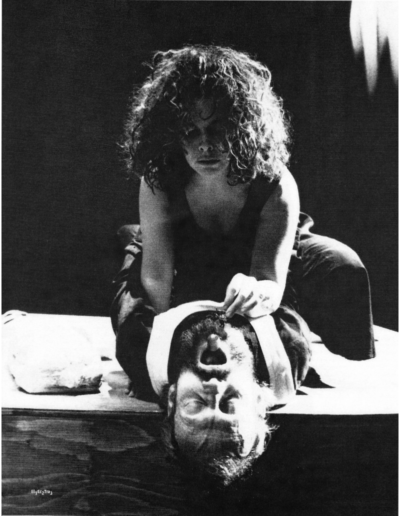
Držimo da je od presudne važnosti suvremena kreacija, glas današnjih autora, ali kad nas izazove važan klasični tekst, učinit ćemo sve da do publike dopre u novom glasu. Najvažnije je pitanje pritom koje su priče danas moguće i kome ih pričamo. Želimo se obraćati svima, ne samo onima za koje znamo kako im se valja obratiti, već onima koji ne znaju što bi voljeli, onima koji misle da će se u kazalištu dosađivati. HNK Split bi trebao biti otvorena kuća, prostor susreta različitih umjetnika. Želimo da HNK bude u pravom smislu kazalište grada i njegovih stanovnika, Dalmacije i zemlje, europsko i svjetsko, očekujući odgovornu podršku pokrovitelja (Grada i Ministarstva) jer je i naša odgovornost velika. Zadnja, a u kazalištu najvažnija stvar je želja da kuća koju stvaramo bude ugodno mjesto onima koji ostvaruju naše želje, umjetnicima, autorima, redateljima, glumcima, piscima, kritičarima, a od njih očekujemo da kod publike potaknu izraz entuzijazma i vitalnosti.

Ivica Buljan je član uredništva Frakcije i novi ravnatelj Drame HNK Split

Bre₃ Zov₂ Ec₁

Teatar **Branka Brezovca** je teško probavljiv. Nekima se već od pogleda na njega diže želudac, nekima doduše cure sline, ali im zapne već u grlu. Nekima proradi čir, probada ih nešto u trbuhu, petljaju im se crijeva. Neke pobuđuje na trčkalicu. Čak i oni kazališni gurmani koji njegove predstave smatraju rijetkim specijalitetima, dugo će nakon konzumacije podrigivati, a rumena njihova lica odavat će da su se nedavno naužili paprena jela i žestokoga pića.

Piše: **Marin Blažević**


$El_1Ec_2Tra_3$

Što u raznovrsnim tiskovinama, a što u kuloarima, što teatar, a što sam autor (još uvijek) izazivaju proturječne reakcije. Od hvalospjeva, preko polemika[1] do javnih replika petparačkog tipa: **Paro:** "Brezovec je (...) za mene čovjek s druge strane ulice, ne čujem ga i ne vidim" (nedavno u *Nacionalu*). Ako je vjerovati iskusnom kazališnom kritičaru koji me jednom podučio da, parafraziram, što više je različitih mišljenja - to predstava više vrijedi, Branko Brezovec vjerojatno je najznačajniji hrvatski redatelj postgavellijanskog doba. I pored kartelaša.

Pretjerujem? Namjerno. Ne bih li radikalizirao vlastito gledište.

Brezovčev teatar gotovo da je samonikao ranih sedamdesetih bez čvršćih korijena u domaćoj kazališnoj tradiciji, a na samom kraju devedesetih ulazi u svoju (čak pre)zrelu fazu bez zapaženijeg puštenog korijenčića. Moglo bi se pomisliti: kao da Brezovec nije niti postojao, ili, ako jest, onda je gotovo nevidljiv, sitan poput komarca. Samo zuji i gnjavi. No, kao što znamo, komarci i bodu, a kad ubodu oteklina svrbi.

Brezovčev teatar, taj slobodan letač oko uzgojena i uzjogunjena Hrvatskog Glumišta, tri se puta prošle godine zujeći zalijetao i bockao rilcem. Tri je puta servirana teškoprobavljiva kazališna hrana iz Brezovčeve kuhinje: *So, so, Cezar* i $El_1Ec_2Tra_3$. No, dokle će svrbjeti, ukoliko već i nije prestalo, dokle će škoditi probavi, ukoliko se probavljač već i nije naviknuo, pitanje je kojega odgovor pripada nekom budućem tekstu. Do tada namjeravam ispitivati zašto uopće svrbi, zašto im se gadi, ili zašto poslije takva teatra zadovoljno podriguju. S rumenilom na licu.

Uozbiljimo se, molim.


$El_1Ec_2Tra_3$

Brezovec je jedan od predvodnika tzv. izvaninstitucionalne produkcije, a da ga, ipak, već duže vrijeme prati, radi svoje preuzetne preozbiljnosti katkad i komična, no svakako pomno promišljena podrška iz žarišne institucije oporbenog estetičkog tabora

$Kon_1Tek_2St_3$: $Pro_3Te_2St_1$

Kao i svaki drugi tekst, tako se i Brezovčev teatar oblikuje i može pokušati tumačiti i razumijeti tek promatranjem i provjeravanjem njegova kolanja unutar kontekstualnih okvira u kojima nastaje, zadobija svoju posebnost, pa recimo i identitet. Kazališno-poetički gledano, barem tri takva određujuća pa i nadziruća konteksta okružuju, međusobno se dodirujući i jedan u drugoga prodirući, tri predstave koje su povodom ovome eseju. U odnosu spram tog trostrukog obruča valja iskušavati interpretativno-kritičke planove za njihovo makar privremeno diskurzivno pokoravanje. Pritom, naravno, neprestance imajući na umu činjenicu da se krećemo kliskim terenom, kao i da predstave-kao-povodi nisu naprosto stegnute neprobojnim kontekstnim fortifikacijama, nego tek labavo opasane gotovo potpuno propusnim bescarinskim zonama.

(1) Razaznajmo najprije kontekst koji ću nazvati autorskim, makoliko to možda anakrono zvučalo u slijedu teorijskog (post)strukturalističkog usmrćivanja *autora*, dakako ne istodobno i bez apela za njegovom reanimacijom. Brezovec je, pokušajmo se složiti, autor čije se trenutačno zaplitanje, kroćenje ili/i omeđivanje otuđenih tekstova, migoljećih diskurzivnih praksi, (pro)(iz)(raz)igranih aktivnosti označitelja, kako hoćete, može svojom osobitošću prepoznati na barem tri razine. Prepoznajmo ih!

(1.1) Temeljni je *gestus* Brezovčeva teatra kritika, kao "nešto sasvim elementarno, beskonačno produktivno, život sâm" (BB)[2]. Upravo drskom ironijom podrivaju se vladajuće ideologije kraćeg i dužeg trajanja, pa čak i slobodarskim aristofanovskim sarkazmom proziva-ju njihovi gorljivi sljednici krvavih ruku. Ne zaziruć ponekad niti od političke aktualizacije, a gotovo uvijek inzistirajući (izuzetak je, primjerice, *So, so*) na socijalno-političkoj tendenciji (rijetko tendencioznosti!) svojeg kazališnog djelovanja, Brezovec se u postjugoslavenskim devedesetima uhvatio u koštac s konkretnom tragičnom Situacijom, sa zadatkom da je očudi, "raz-otuđi"[3], dezautomatizira mehanizme kojima prisvajamo njezino podmuklo zaposjedanje normalnosti i naloge o nužnosti.

Dvije nove predstave, *Cezar* i $El_1Ec_2Tra_3$, kao da su nastale na pozadini dviju kronološki im prethodećih, *Bakanalije* i *Emma, pokušaji*. Brezovec je i sam složio prvu "duologiju", u programskoj knjižici *Cezara* poručujući: "*Cezar* se pojavljuje kao produžetak predstave *Bakanalije*", jer "iracionalno bjesnilo koje je zavladalo dojučerašnjim Balkanom u *Bakanalijama*, promeće se u *Cezaru* u ironičnu demistificirajuću igru koja govori o novim strukturama moći i financijsko-gangsterskim ritualima prikrivenim znanom retorikom, ali ovaj put u korist paradržavnih interesa."[4]

1 Prisjetimo se veselog primjera iz *Novog prologa* (br. 2, Cekade, Zagreb, 1986.). Odmah nakon teksta pohvalne kritike predstave *Shakespeare the Sadist* iz pera Vlade Krušića, naslovljene "Rituali radikalne samoće", dometnuta je neobična "Polemička opaska urednikâ", potpisana V.Z. & I.M., u kojoj je čitateljstvo upozoreno da, naime, "postoji u samoj redakciji stanovito razmimoilaženje u pogledu Bauer-Brezovčeve izvedbe drame *Shakespeare the Sadist*". Nakon obrazloženja na temu "ristićevskog talenta Branka Brezovca", redakcija je pozvala svekoliko čitateljstvo na diskusiju, "pismene priloge u svim oblicima - o Brezovčevoj postavi Bauera, a naravno i problemima iz registra Ristićevih režija i stavova." Možda važno: Krušić se niti jednom rečenicom ne referira na Ristića, ali zato cijeli odlomak posvećuje Coccolemoccu i mogućem uplivu postupaka korištenih u predstavama "Kugla glumišta i frakcija koje su iz Kugle kasnije proizašle."

2 Često će u ovom tekstu biti posuđivani citati iz Brechtove i Artaudove, riječima Josette Féral, "teorije proizvodnje". Kako tekst nema ambicije biti znanstvenim člankom, uz dopuštenje štovanih čitatelja bit ću slobodan ne navoditi podrijetlo citata, a ponekad i ne poštovati njihov primarni kontekst, te samo slovima u zagradi (BB), odnosno (AA), podsjećati kojem/čijem diskurzu pripadaju. Citiranje BB-a i AA-a ponajprije, dakle, ima stilsku funkciju (dopuštam: "dekorativnu"!), no lagao bih da kažem kako time diskretno ne sugeriram, pa možda i tu-i-tamo ne argumentiram tezu o presudnom, paradoksalno: zajedničkom, utjecaju Artaudovih i Brechtovih "teorija" na teatar Branka Brezovca (što ga također čini iznimnim u kontekstu hrvatskoga kazališta). Istraživanje u tom pravcu uvelike nadmašuje ne samo moje ambicije, nego i "magazinski" kontekst *Frakcije*.

3 Tako bi najradije pojam *Verfremdung* preveo Darko Suvin (kako stoji u predgovoru kompilaciji *Dijalektika u teatru* BB-a, Beograd, 1979.)

4 Drugim riječima, dakako parafrazirajući BB-a, Brezovec sažeto kaže : "ako su *Bakanalije* govorile o 'poteškoćama planina', onda *Cezar* govori o 'poteškoćama ravnica'".

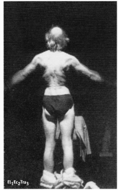
Predstave *Emma, pokušaji* i *$El_1Ec_2Tra_3$* povezuje motiv osvete provođen kroz tragične krivnje (arhe)tipskih pojedinaca, ali na koncu privezan uz prozvane vodeće aktere ratova za pravo na (po mogućnosti i tuđu) nacionalnu državu na teritoriju od Vardara do Triglava. Najprije je predstava *Emma, pokušaji* tekstualni svoj predložak, **Borgesovu** pripovijetku *Emma Zunz*, "interpretirala kao pitanje o moralnoj opravdanosti osvete krvi naših očeva, dapače otvoreno u kontekstu nedavnoga rata, što potvrđuje projiciran citat iz djela **Franje Tuđmana**. (...) - nikakav osvetnički moral ne može prekriti unutrašnji potencijal za mnogobličje nastranih činova što su ljudi kadri počiniti potaknuti izlikom pravedničke strasti za naplaćivanjem računa."[5] Isti se motiv zatim razrješuje u konotativno opasno ironičnom zrcalu postavljnom u predstavi *$El_1Ec_2Tra_3$*, koja "završava projekcijom fotografije **Radovana Karadžića** kojemu se, kako bi se održala matrica predstave, predlaže Klitemnestrin zaključak (naime, da treba ubiti sama sebe, op. MB). *$El_1Ec_2Tra_3$* je predstava o osveti kao lancu koji je nemoguće prekinuti ukoliko ga zločinac ne prekine sam. Ostaje pitanje: možemo li, mi današnji, podnijeti Karadžićevo samoubojstvo?"[6]

Niti jedan hrvatski redatelj nije se u poslijeratnom razdoblju osmjelio postaviti tako osjetljiv, rizičan, ali u moralnom smislu presudni zahtjev za samokritičkim rasuđivanjem vlastite zajednice.

No, zašli smo time u kontekst druge vrste.

(1.2) Temeljni redateljski postupci autorskog teatra Branka Brezovca u nekoliko su navrata u raznovrsnim tekstovima opisivani na stranicama *Frakcije*. Nemoguće je i nepotrebno svakom od postupaka posvetiti makar zasebnu rečenicu, no potrebno je barem nabrajanjem prekopati po arsenalu rabljenog (bez pejorativnih konotacija!) postmodernističkog što oruđa što oružja, a kako bi se i time naznačilo autorski kontekst:

- dramaturška svojstva bilo teksta bilo izvedbe: polifonijska struktura, supostavljanje, suprotstavljanje, preklapanje i prožimanje žanrovski, tematski, stilski i povijesno naizgled nespojivih tekstova-predložaka[7]; razuđana asocijativnost, citatnost različitih namjera, kolažiranje, kontrapunktna montaža[8], fragmentarnost i krivudavost narativnog tijeka, razdioba izvedbenih kanala, simultana multimedijalnost, autoreferencijalnost ...
- glumac/plesač/izvođač: odupiranje logocentričnoj tradiciji, multinacionalni/kulturalni sastav ansambla, funkcionalnost igre unutar redateljskog koncepta, otjelovljivanje govora, govorljivost tijela, izmjenjivanje apstraktnog i referencijalnog koreografiranog pokreta, bilo demonstracija i citiranje ponašanja i stavova, bilo suživljavanje s prskotinama fiktivne (pod)svijesti lika, monologizacija, epiziranje, ironijski odmaci, utapanje izvođača u projicirane fotografije ili tekstove, razlamanje i propuštanje čina kroz različite medije, izvedba visokog napona itd.
- slika: "emigriranje iz carstva Dopadljivoga" (BB), osujećivanje užitka u slici, nabujala groteskna tjelesnost unutar "balkanskog ciklusa"[9], razuzdana karnalizacija i karnevalizacija bez oslobađajućeg učinka - naprotiv, snažan simbolički naboj intervencija u prostoru (scenografskih elemenata, kostima), dopisivanje slike pomoću projiciranih tekstova, oprostorenje predsvjesnog krika ...



Gledatelja uljuljaknog u sigurnosti automatizirane prerade bezbolnih i tek draškajućih sadržaja, sviklog na jednosmjerno trgovanje prepržemim porukama i raskuhanim emocijama, pasiviziranog i pacificiranog gledatelja Brezovčeva će predstava najprije pokušati oživjeti doživljajem, ne zavoditi ugođajem već napadati intenzitetom i sugestivnošću

Hiperplurikodičnost Brezovčeve redateljske recepture bliska je *gesamtkunstwerku* brechtovskog tipa: "I tako neka sve sestrinske umjetnosti glumačke umjetnosti budu ovdje uzvanice, ne zato da sačine *Gesamtkunstwerk*, u kome se sve gube i rastvaraju, već zato da zajedno sa glumačkom umjetnošću na svoje različite načine unapređuju zajedničku zadaću. A njihovo se međusobno saobraćanje sastoji u tome da jedna drugu čine začudnom." Pritom valja uočiti bitnu razliku između formalno čiste *So, so*, gdje se jasno dadu razabrati poradi interakcije umrežene, ali odjelite niti "sestrinskih umjetnosti" (kazališta, filma, videa, fotografije, glazbe, performansa, dizajna; pri čemu se Brezovec pojavljuje ponajprije kao autor kazališnog citatnog priključivanja i intertekstualnog premrežavanja), i *Cezara* gdje se "sestrinske" i bratske umjetnosti u kovitlacu izvedbe sljepljuju do neraskidivosti, upravo sljubljuju u jedvaprobavljivim, gnusnim, karikaturalnim prizorima incestuoznog rasplođivanja.

Izuzmemo li nekolicinu tek stasajućih, u Hrvatskoj ne djeluje redatelj za čije je (tek djelomično) nabrojane umjetničke postupke nedostatna jedna kartica teksta.

No zašli smo ponovno u kontekst druge vrste.

(1.3) Treća se temeljna odrednica autorskog konteksta nadovezuje na prethodne. Kako gledati i čitati teatar Branka Brezovca? Kako razabrati kritički stav u mnoštini postupaka koji ga neprestano očuđuju? Zaći nam je i opet u kontekst druge vrste, jer bojim se da bi većina kultiviranog domaćeg kazališnog gledateljstva, kad

5 Čale Feldman, Lada: "O Eurokazu sve najbolje?", *Kolo*, 3, 1996.

6 Vnuk, Gordana: "$El_1Ec_2Tra_3$ predstava s tajnom", *Frakcija*, 8, 1997.

7 Pa tako u *Cezaru*: Shakespeareov *Julije Cezar*, Brechtov roman *Poslovi gospodina Julija Cezara*, ali i Grumova drama *Događaj u gradu Gogi* te poezija Srečka Kosovela i Slavka Janevskog. Brezovčevi su dramaturška dosjetljivost i kombinatorika, pa recimo i eksperimentiranje, neusporedivi s bilo čime u domaćoj kazališnoj produkcijiji, gdje se rijetki redatelji usuđuju dozvoliti dramaturški dijalog između dvaju predložaka: eventualno ukoliko predloške povezuje stožerni motiv i mitski lik (Buljanova *Fedra*) , ili pod uvjetom da pripadaju opusu istog autora. U ovom se drugom slučaju postupak najčešće ozakonjuje primjenom tradicionalne dramaturške figure teatara u teatru, ili njezinom varijantom sna/vizije, o kojoj akribično piše Lada Čale Feldman u knjizi *Teatar u teatru u hrvatskom teatru* (Zagreb, 1997.). Primjeri: *Mizantrop* Petra Večeka i *Dvije legende* Borne Baletića.

8 Preporuka: Buljan, Ivica: "Brecht i Brezovec: umijeće kazališne montaže", *Frakcija*, 6/7, 1997.

9 Nazovimo tako Brezovčeve predstave nastale u Makedoniji.

bi se u takvu avanturu i upustila, s Brezovčevih predstava izašla neraspoložena i mrzovoljna poput gledatelja komada *Čovjek je Čovjek* **Berta Brechta**, "jer se u tom komadu radi o ružnim stvarima koje su meni daleke"[10]. Brezovčev teatar test je recipijentova interpretativnog umijeća koliko i strpljenja, no kako će o tome biti više riječi kasnije, za sada je dovoljno istaknuti da i ti zahtjevi pripadaju polju autorskog (kon)teksta.

(2) Kontekst u kojem osobitosti Brezovčeva autorskog teatra nisu prepoznate, nekmoli priznate, a u-prkos kojemu je nastao, oblikovao se i, konačno, unutar kojega već godinama zasebno, gotovo ekscesivno opstaje, nazvat ću hrvatskom kazališnom zajednicom. U tom kontekstu Brezovec je definitivno jedan od predvodnika tzv. izvaninstitucionalne produkcije, a da ga, ipak, već duže vrijeme prati, radi svoje preuzetne preozbiljnosti katkad i komična, no svakako pomno promišljena podrška iz žarišne institucije oporbenog, protestirajućeg estetičkog tabora. Alternativac još od srednjoškolskih klupa i kultnog Coccolemocca, a nakon povremenih faza prividnog *status quo*-a tijekom osamdesetih, u posljednjih desetak godina Brezovec kao činjenica u agoniji hrvatske kazališne zajednice preživljava gotovo isključivo zahvaljujući Eurokazu[11] nepokolebljive **Gordane Vnuk** i šačici upornih kazališnih poduzetnika.

No, osim što mu Eurokaz osigurava makar periodično i festivalsko, ali ipak institucionalno krilo, Eurokaz je, što vlastitim a što drugdje već (iz)rabljenim metajezičkim izumima, svakom interpretativno-kritičkom "okršaju" s Brezovčevim tekstom priskrbio moćne, katkad malone egzotično zvučeće pojmovne alatke: nova dramaturgija, nove tehnologije, plemeniti diletantizam, ikonoklastički teatar, upad realnog, vertikalni multi/inter-kulturalizam, postmainstream, da i ne govorimo o sveproždirućem terminu postmoderna[12], glede kojega nas je sama Gordana Vnuk svojevremeno upozorila da se, navodno, "kada je o kazalištu riječ" počeo kod nas "po prvi puta koristiti u kritičkom i teorijskom diskursu" upravo od prvog Eurokaza[13].

Od početka tako nastojeći istodobno s festivalskim programom razvijati i pogon za tvorbu i distribuciju termina i estetičkih, pa čak i kulturalnih koncepcija, Eurokaz je uspio formirati i makar u svojih nekoliko "zlatnih godina" na okupu održati krug povlaštenih specijalista s prikladnom i unutar vlastite diskurzivne grupice ovjerovljenom i uigranom kritičko-interpretativnom aparaturom. U takvo je pletivo upleten i Brezovec, ne bez posljedica sve razvidnijih kako s vremenom i sticajem objektivnih i subjektivnih okolnosti sahne ili se možda naprosto "normalizira" Eurokazova pohota za Novim.

Ne samo da se Brezovec, slijedom Eurokazova prošlogodišnjeg i prvog sustavnijeg otvaranja domaćoj radinosti novog naraštaja redatelja i skupina (dakako, smjesta prozvanoj "novim hrvatskim teatrom") odjednom našao u nezahvalnoj poziciji "već/konačno starog", onoga o kome se više i nema što novoga reći, nego su i njegove nove predstave izložene i pogubnosti automatizirane recepcije prema koordinatama već obavljenih čitanja, kao i interpretativnim i analitičkim pritiscima konzumirane, uglavnom uzgredno zacrtavane "brezovecologije".

Premda bi se *Cezara,* dobrim dijelom moglo kritički obraditi naprosto slijedeći ključne natuknice Glosarija (Festivala) novog kazališta, komorna i ambijentalna predstava *So, So,* koja se izvodi u hotelskom apartmanu, a nastala je iz fragmenata triju knjiga **Sophie Calle**, otkriva i neke nimalo tipično-brezovčeve teme i stanja: odnos spolova izdvojen iz bilo kakvog konkretnog i radikalnog političkog ili socijalnog miljea, napose portret/identitet žene, zakočena seksualnost, osobnost izvođača neposredovana i nezamagljena ironičnom distancom, svakodnevica, dnevničke introspekcije, intimnosti, spleen, iznenadni nasilni naleti žudnje, nježnost, krhkost i okrutnost...

Ma koliko se činilo da poseban tretman unutar Eurokazova programa i pripadnog mu uokviravajućeg diskurza Brezovcu omogućuju zadovoljavajuću, pače izuzetnu poziciju u hrvatskoj kazališnoj zajednici, nemojmo se zavaravati. Spram besramno obilate reproduktivnosti domaće glavnostrujaške kazališne proizvodnje, i Eurokaz i Brezovec, ako i nisu marginalna, svakako su izolirana pojava. Utoliko mi se važnijim čini naglasiti Brezovčevu nespremnost na estetičke i političke kompromise, kao i ustrajnost u oporbenjaštvu, dokazanom i njegovim javim istupima i protestima u posljednje vrijeme. "Naravno da je vrlo teško ne klanjati se moćnima, a vrlo je korisno varati sebe. Zamjeriti se posjednicima znači odreći se posjeda" (BB).

(3) Ostavši svojevremeno bez osnovnih uvjeta za rad, nekmoli vlastita radnog posjeda, a već odavna prevladavši duhovna i estetička njezina ograničenja, Brezovec je u potrazi za novim kontekstom na razmeđi osamdesetih i devedesetih prešao granice hrvatske kazališne zajednice. Treći kontekst u kojem se giba i pregiba Brezovčev teatar međunarodna je kazališna scena. Sva tri kazališna projekta kojima je prošle godine najavljena njegova, izgleda, sve češća ponovna prisutnost u "zemlji porijekla", realizirana su u inozemstvu ili s inozemnim koproducentima[14]. Imajući k tome u vidu i prijašnje međunarodne projekte i sudjelovanja na kazališnim festivalima, zaključit nam je da je Brezovec, uz **Boruta Šeparovića**, jedini hrvatski kazališni autor čiju kakvu-takvu relevantnost prepoznaje bijeli kazališni svijet. Za razliku, dakako, od glavešina i stjegonoša hrvatske kazališne zajednice.

$Te_3Ks_2T_1$ (ovi) 15 : $T_1Es_2T_3$

Teatar Branka Brezovca je težak.

Težina teatra možda nije presudan, ali je zasigurno važan razlog otežanog osvajanja vlastita "posjeda" u kazališnoj zajednici. Kako (pod)nositi Brezovčev teatar? Savladavanjem triju razine recepcije. Dakako, one unekoliko vrijede za svaku produljenu *izvedbu* bilo kojeg umjetničkog djela tijekom procesa njegova recipiranja, interpretiranja i, konačno, kritiziranja. S Brezovcem je, ipak, razlika u intenzitetu, izmicanju, učinku, složenosti ili, riječju, težini.

(1) Prvu razinu nazvat ću razinom doživljaja, u krajnosti - opsjednutosti.

Svim sredstvima, neposredno, svom silinom pokrenutih svojih znakovnih sustava Brezovčeva se predstava, osobito pripada li "balkanskom ciklusu", obrušava na gledatelja koji se nađe u njezinu domašaju, poput bakanalije svakovrsnog znakovlja razbuđuje "živce i srce" (**A. Artaud**), usisava opčinjene promatrače u posudu za "taljenje vatre i živog mesa" (AA). Gledatelja uljuljaknog u sigurnosti automatizirane prerade bezbolnih i tek draškajućih sadržaja, sviklog na jednosmjerno trgovanje preprženim porukama i raskuhanim emocijama, pasiviziranog i pacificiranog gledatelja Brezovčeva će predstava najprije pokušati oživjeti doživljajem, uzbuniti njegove obamrle perceptivne centre, ne zavoditi ugođajem već napadati intenzitetom i suges-

10 ...i zatim: "jer su u njemu muškarci loše odjeveni i ogrezli u nečistoću svog niskog načina života, što je meni daleko. A ja volim komade u kojima se zbivaju ljupke i dirljive stvari i u kojima nastupaju dobro odjeveni, čisti ljudi. (...) Uživam u lijepim ženama i volim lagodu koju mi pruža njihov prizor, kada se one u komadima smiju, kreću i izazivaju muškarce a oni ih uzimaju. Jer tada osjećam da sam muškarac i spolno snažan". Pomislite samo na nedavno kompletiran *Glembajevski ciklus* u režiji HNK i potom krenite dalje.

11 U Glosariju Eurokaza neobavezno složenom u 2. broju *Frakcije* (1996.) Brezovec je, ne bez urednikove ironije, jedini redatelj koji je zavrijedio natuknicu, kao onaj: "čije su predstave izvedene na gotovo svim dosadašnjim Eurokazima."

12 Povežite prethodnu bilješku, zatim natuknicu "postmoderna" u istom Glosariju u kojoj piše samo "Najveći kazališni projekt 20. stoljeća jest pomirenje Artauda i Brechta", te detalj iz ogleda Ivice Buljana o kazališnoj montaži u Brechta i Brezovca: Brechtov poučak o glumcu kao sjedištu "procesa misli" kod Brezovca se "proširuje Artaudovom utopijom o tijelu glumca koje nam u putanjama živaca i krvi mora pustiti da vidimo misao koja njime prolazi."

13 Vnuk, Gordana: "Prvih deset godina" (razgovor), *Frakcija*, 2, 1996

14 *$El_1Ec_2Tra_3$*: Kazališna grupa Dalier Sylw i Chapters Arts Centre u Cardiffu.
So, so: Compagnie des loups & Gustl.
Cezar: Istarsko narodno kazalište & Putakaz, Mladinski kulturni centar (Makedonija).

15 Ovdje računam na semiotičku uporabu termina "tekst" te, primjerice, de Marinsov pojam *testo spettacolare*, u prijevodu predstavljački, odnosno izvedbeni tekst, pojašnjen, primjerice, u pregledu Emila Hrvatina "Teorija u kazalištu, kazalište u teoriji", *Zor*, 2/3, 1996.

tivnošću. Oživljavanje doživljavanjem, pa i unatoč granicama perceptivnog strpljenja (trajanje, ponavljanje, nagli ritmički skokovi) i fizičkoj podnošljivosti (znoj bubrećih tijela, ražvakana hrana, dijelovi tijela otkinuti osvjetljenjem u predstavi $El_1Ec_2Tra_3$ ili rastrojenost usječena u lice glumice Elektre, jezoviti krici njezinih iskidanih rečenica), naučinkovitije posreduju dva znakovna sabirališta: (s)tvarnosti najbliži glumac, i od tvarnosti najudaljenija glazba.

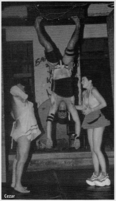
Kako "već okretanje glave s napetim vratnim mišićima 'magično' vodi za sobom poglede, katkada čak i glave gledalaca" (BB) mogao je proživjeti gledatelj primaknut na dodir glumcima predstave *So, so,* osjećajući kako mu niz kožu lica bridi zrak što ga potiskuju koreografirani zamasi njihova tijela, ponesen "strogošću, neumoljivom smjernošću i odlučnošću, neopozivošću i apsolutnom određenošću"[16] njihove glumačke izvedbe.

Sve tri Brezovčeve predstave ne samo da računaju na magnetizam ritma glazbe, njezino "govorenje nesvjesnome" (AA), nego gotovo da su iz glazbe istisnute kao njezin vidljiv materijal, kao slike oblikovane od zvuka i prenesene u prostor i vrijeme. Glazba suvremenog estonskog skladatelja **Aarva Parta** obilježava strukturne prijevoje predstave *So, so,* odmjerava i ritmički nadzire gradaciju intenziteta radnje, napaja atmosferu okusom tjeskobe zbog nedohvatljivog a bolnog "nešto". Partov *Miserere,* kontrapuktiran radnji, u središnjem dijelu predstave $El_1Ec_2Tra_3$ nadglašava erupciju glasova i buku koraka glumaca što se izbezumljeno i opetovano kreću strogo zacrtanim mizanscenskim putanjama, utiskujući zastrašujuće saznanje o kobnoj neodriješivosti od tragične krivnje. Disonantna pak mješavina uglavnom etno-glazbe u *Cezaru*, prateći radnju ili je retrospektivno, simultano ili anticipativno komentirajući, naizmjence krši ili pak slijedi Brechtov poučak o glazbi: "Neka ona ne 'prati', ako to ne čini komentirajući".

Prvu razinu recipiranja Brezovčevih predstava najlakše je savladati: možete im se predati ili se povući. To je sve što se od vas očekuje, i ono na što Brezovec računa kako bi vas pripremio za prelazak na drugu razinu.

(2) Drugu razinu nazvat ću razinom začuđenosti, u krajnosti - unezvjerenosti.

Primarno upravo organsko upijanje predstave, zagrijavanje doživljaja do vrenja, Brezovec, također rabeći svu množinu znakovnih sustava, rashlađuje i, tek što se množina utisaka počela kondenzirati u indicije smisla teksta, izlaže svako dohvaćeno označeno postupcima obeshrabrujuće relativizacije. Dramaturškim napuklinama i presjecima s drugim tekstovima, ironičnim prekidima, stilskim iščašenjima, iznenadnim citatnim usjecima i ponavljanjem ili mrvljenjem ionako mnogostrukih informacija odašiljanih kroz različite



Cezar

Brezovec pažljivo radi na odgodi značenja imajući pritom u vidu jasan cilj: ne propagirati "novi teatar", već poticati rađanje "novog gledatelja", ne svojeg idealnog autorskog gledatelja, već gledatelja kao autora i izvođača naknadne interpretativne radnje

kanale te ulančavanih u različite kodne sustave, Brezovec hoće pošto-poto narušiti statiku semantičke građevine teksta, krhkima učiniti interpretativne nadogradnje podizane s ambicijama konačnog, pa recimo i normativnog razumijevanja.

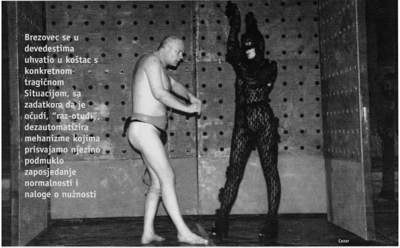
Zaista, čini se da Brezovcu pričinja posebno zadovoljstvo zavaravati recipijenta prividima zbrke i puke slučajnosti redateljskih dosjetki. No, daleko od takovrsne neozbiljnosti (što ne isključuje i povremenu, pa i pretjeranu šaljivost = *Cezar*), Brezovec pažljivo radi na odgodi značenja imajući pritom u vidu, čini mi se, jasan cilj: ne propagirati "novi teatar", već poticati rađanje "novog gledatelja", ne svojeg idealnog autorskog gledatelja, već gledatelja kao autora i izvođača naknadne interpretativne radnje. Pritom rabi dvije metode.

Kao prvo, gledatelju koji traga za što stabilnijim označenim vjerojatno najteže pada činjenica da se u Brezovčevim predstavama tekst redovito izgovara na nekoliko jezika[17]. Odluka da se, primjerice, $El_1Ec_2Tra_3$ u svojoj drugoj verziji izvodi na velškom i hrvatskom dvostruko je motivirana. Kazališni gledatelj jest onaj koji, kako naziv kaže, najprije "gleda", zatim sluša i tek ponekad, primjenom nekih postupaka epizacije, i čita. Jezici se u predstavi $El_1Ec_2Tra_3$ "izgovaraju" putem svih triju kanala, a u duhu Brezovčeva odupiranja logocentričkoj hlepnji za točnim i moćnim značenjem i znanjem. Koncentriranim slušanjem zvukovnih manifestacija govorenog jezika, riječi ne samo da se čuju kao slutnje pojmova nego i materijaliziraju u slike koje će gledatelj - gledati, i to istovremeno dok čita na zidove projicirane odlomke teksta. Usto, arhaičnost, hermetičnost, ali i muzičnost velškog jezika, što je stvara svojom ritmičkom strukturom, vapajima vokala i režanjem konsonanata, podražuju mitsku i ritualnu dimenziju antičke tragedije kao ishodišta predstave. Da ne govorimo o konotacijama što ih ima zadobiti odluka da se u tragediji toga naslova sjedine dva jezika "malih naroda" koji pokušavaju (pod)nositi svoje velike ideje.

Drugo, Brezovec je redatelj koji će rado i sam razigrane označitelje osloboditi uzda, slobodno se poigravati prespajanjima diskurznih kablova i oprezno, ali ne i bez užitka, očekivati učinke i namjernih i slučajnih ("kratkih") spojeva. No daleko od toga da se gledatelj njegovih predstava zaludu mora utrkivati s nezaustavljivom semiozom, da se neizbježno mora izgubiti u kaousu signala za interpretativnu plovidbu, da o usidrenju i ne govorimo. Jer, Brezovec će ipak snabdjeti znatiželjnog gledatelja određenim brojem razvidnih motiva, naputaka, najčešće metaforama ili ironičnim otklonima s više ili manje preglednim značenjskim poljem, ne bi li ga ohrabrio da se okuša u njihovom povezivanju, zaputi u zonu

16 Tako AA definira okrutnost *Teatra okrutnosti*.

17 To može biti u svezi s vertikalnim multikulturalizmom, ali i ne mora; po tome se, naime, razlikuju *Bakanalije* i, s određenim nedosljednostima u provedbi, *Cezar*, od predstave *So, so* izvođene na francuskom i hrvatskom, bez slične motivacije.



Cezar

vezivnih motiva kojih su značenjske jezgre razbijane različitim postupcima, pa onda suoči s neumoljivošću (makar hipotetske) diseminacije. I, naposlijetku, povede igru. (Interpretativno se poigravajući s Brezovčevim tekstom kao što se, uostalom, i ti, čitatelju, poigravaš s tekstom koji upravo čitaš - dok on misli da se poigrava s tobom.)

(3) Tu započinje treća razina recepcije Brezovčeva teatra, i neka bude stvaralačka.

Naravno da će o stupnju kazališne kompetencije[18] i napose eventualnoj upućenosti u osnove autorske poetike, ili recimo metajezičke kratice i krilatice što ih je usvojila ili proizvela eurokazovska diskurzivna grupica, ovisiti broj interpretativnih perspektiva i težina odnosno lakoća razumijevanja Brezovčeva teatra. Ipak, i "kompetentan" gledatelj teško da će, ukoliko se prethodno nije ozbiljno pripremao čak slijedeći naputke prethodnih i po mogućnosti zapisanih "čitanja", uspjeti tijekom jednokratna gledanja obaviti, primjerice, rashlađenu strukturalno-semantičku raščlambu dramaturških preklapanja i ukrštavanja dvaju tekstualnih predložaka predstave $El_1Ec_2Tra_3$[19], tim više što i sam Brezovec, radeći na hipnotičkom učinku izvedbe, takvu analitičku (re)akciju očigledno i ne smatra primarnim zadatkom, a k tome, nizom postupaka uporno ugrožava semantičku koherenciju kakvu bi imala osigurati uglavljena i nalogodavna dubinska struktura. A kako, uostalom, prodrijeti do dubine drugih dviju predstava, struktura kojih je možda jednako utegnuta i stabilna, no lirski je diskurzivni pokrov u *So, so* zamućuje, a upravo barokno-epski u *Cezaru* svojom razbarušenošću zabašuruje?

Preostaje li, dakle, gledatelju da odustane od mukotrpnog dijalogiziranja s Brezovčevim teatrom čim splasne magijski zanos i ukažu se mjesta zatamnjenog, pa čini se onda i nepostojećeg značenja? Nipošto. Tinja li u vama imalo interpretativne strasti, Brezovčeve će je predstave, ukoliko niste cijepljeni protiv njih, zasigurno razbuktati. Testirajte svoju snalažljivost u diskurzivnoj šumi teksta, iskušajte pluralnost njegova značenja, tragajte za (ne)smislom, budite autorom novog teksta! Sumnjam da Brezovec očekuje preklapanje i stapanje svojeg intencijskog s gledateljevim interpretativnim horizontom (barem kada su vezivni motivi u pitanju). Oduprite se, stoga, strahu od kontingentnosti, trenutačnosti i diskurzivnih ograničenosti vlastita interpretativnog selektiranja, reduciranja, sužavanja ili proširivanja, dodavanja i prerađivanja, doznačavanja i ne-označavanja, produživanja ili uostalom skraćivanja smisaonog dometa teksta koji vam se nudi. Niti sam, jasno, nevin. Brezovec, jer jest autor, nudi i smjernice interpretativnom stvaralaštvu, time, dakako, štiteći svoj tekst od hipotetski neograničene interpretatorove proizvoljnosti. Ipak, smjernice rijetko naprosto (u)kazuju. Prije bih rekao da tek daju (na)slutiti[20] moguća, ali ne i konačno pouzdana uporišta interpretacijama. Barem do samog kraja predstave.

Tek tada je Brezovec katkad sklon, kao primjerice projiciranjem fotografije Radovana Karadžića, šokantnom označiteljskom agitacijom upozoriti na (mogući) referencijalni okvir predstave, rasvijetliti njezina tamna mjesta "reflektorom kritičkog razuma" (BB).

Tako će ponekad na kraju predstave interpretatoru biti ponuđen povratak na početak. No, prilikom ponovljena naknadnog interpretativna napora valja biti oprezan. Završno poentiranje nije ključ za razumijevanje cjeline predstave i time zaključivanje njezina produljena djelovanja. Niti je s krajem napokon moguće pouzdano identificirti kritički stav[21]. Zbunjuju

18 U onom smislu u kojem Jonathan Culler u *Strukturalističkoj poetici* piše o "književnoj kompetenciji".

19 Riječ je o Sofoklovoj tragediji *Elektra* i drami Eugenea O'Neilla *Elektri pristaje crnina*. Hladnokrvno analizira Gordana Vnuk: "Postupak kojim se Brezovec služi je mehanički. Tehnička radnja polaganja jednog teksta na drugi u istom mizanscenu izaziva ne samo neočekivane podudarnosti koje bacaju novo svjetlo na svaku od drama, već i mnoštvo bizarnih situacija i nelogičnosti koje, da bi se scenski riješile, moraju trpjeti određene dramaturške i režijske pritiske..." (*Frakcija*, 8, 1998.)

20 Gordana Vnuk, svakako najupućeniji "brezovecolog", svojevremeno je u razgovoru s Goranom S. Pristašem posegnula za sintagmom "teatar slutnje" (*Frakcija*, 2, 1996).



So, so

i dalje viškovi informacija (katkad nepregledni kao u *Cezaru*), neoznačive praznine, uslijed višeznačne ironizacije izmičući oslonci interpretativne izvedbe. Eventualni kritički stav, naime, ne prenosi se gledatelju neupitnom porukom, i već kad se čini da je s krajem razotkriven, korodira u naknadnoj provjeri. Stav se, dakle, oblikuje/ očuđuje postepeno i mukotrpno, preispituje, utvrđuje, raspršuje i sabire ne bi li se nakon takve "otežale" istrage što dublje ucijepio u recipijentov diskurz. Ali ne zato da bi se sintetizirao prijedlog za novu istinu/ideologiju, nego, naprotiv, da bi se potaknula nova kritička kreacija, stvarao novi autorski tekst, vježbala "umjetnost gledanja" (BB).

$P_3Al_2I_1$!

Tri predstave u nepunih godinu dana, a četvrta na putu[22], ukazuju da je većinska stranka hrvatske kazališne zajednice ponovo spremna (ili recimo: prisiljena) na pomirljiv zagrljaj, *status quo* (*ante bellum*?). Nakon posljednjih Dana mladog teatra prvi poziv na Dubrovački ljetni festival upozorava da, kako slabi ideološki pritisak i približava se smjena vlasti, Brezovec, premda već dozreli *enfant terrible* hrvatskoga glumišta, još uvijek može itekako zadovoljiti potrebe odumirućih "struktura" za maskiranjem vlastita uskogrudnog višegodišnjeg djelovanja na polju pukog zaštite "baštine". No, od lukavstava i perfidnosti pojedinih "odlazećih" važnija je činjenica da u vrijeme kada mnogo očekujemo od sve ozbiljnijeg i samouvjerenijeg rada nekolicine mladih redatelja (**Jelčić**, **Baletić**, **Buljan**, **Medvešek**) i obećavajućih pojava na alternativnoj sceni, ponajprije "dolazeća" nova publika ima potrebu ponovo provjeriti probavljivost Brezovčeva teatra, pridružiti se protestu i testirati svoju sposobnost (pod)nošenja njegove težine.

Brezovca danas otkriva i treća generacija kazališnih kritičara, ukoliko bismo prvom mogli smatrati onu koja ga je pratila još u vrijeme Coccolemocca, a drugom onu koja je stasala uz prve godine Eurokaza. Ono što Brezovcu osigurava kontinuitet djelovanja "s ruba", odakle se Eurokaz, kao njegovo institucionalno okrilje, i unatoč iznimmnoj važnosti za cijeli budući predvodnički naraštaj hrvatske kazališne zajednice nikada nije uspio pomaknuti, ponajmanje je skup njegovih redateljskih postupaka, već svojevrsni autorski estetički kanon. Modernost je Brezovčeva u tom smislu vjerojatno izvan trenda i u širim razmjerima (kontekst međunarodne scene), pa teško da će mu "egzaltirani pojmovi"[23] kojima je njegov rad redovito obrađivao Eurokaz moći pomoći u novom igranju stare uloge "inovatora"[24]. U tom smislu, dakle, Brezovec teško da može prekoračiti horizonte očekivanja i onih gledatelja koji su odavna ili tek nedavno usvojili formalne postupke unutar njegove autorske poetike.

No, ono što će Brezovčev teatar ipak i dalje činiti suvremenim, dapače uvijek aktualnim, njegov je kritički stav kao i recipijentovi interpretativni čini potaknuti složenim, pa makar već predvidljivim (što ne znači i iscrpljenim) procedurama. Osim toga, predstavom *So, so* Brezovec dokazuje da može izmaknuti robovanju vlastitim intecionalnim horizonatima i otkloniti se od očekivanih i pripisivanih mu *-izama*, od balkanskog mačizma do plemenitog diletantizma.

Brezovec je trenutno u povoljnoj poziciji. Premda ga institucije kazališne zajednice još uvijek "neće", hoće ga "dolazeće" mlado gledateljstvo. Sumnjam stoga da je $El_1Ec_2Tra_3$ u Dubrovniku bila tek puki ekces. Vrata se ipak pomalo otvaraju. Na Brezovcu je odluka kako ući i što učiniti.

"Pravi V-efekti imaju borbeni karakter." (BB)

Stoga:

Brezovče! 3! 2! 1! PALI!

Marin Blažević je kazališni kritičar i član uredništva Frakcije

21 Napose u predstavama koje, pored ostaloga i odricanjem od tema što postavljaju zahtjev za kritičkim stavom, kao primjerice So,so, kao da najavljuje novu Brezovčevu stvaralačku fazu.

22 O *Moratonu*, kojeg se premijera upravo očekuje, *Frakcija* će pisati u sljedećem broju.

23 Čale Feldman, Lada: "O Eurokazu sve najbolje?", *Kolo*, 3, 1996.

24 Iz današnje perspektive o Brezovčevu teatru možda je najtočnije reći: "Naprosto teatar (...) s fantazijom, humorom i smislom (...) i tek ovdje-ondje nešto novo" (BB, naravno).

FRAKCIJE

fft

jest samorazvijajući
organizam čija 011010101
ovisno o vremenskom
toku poprima drugačiji 10010
tema predstave je 10101
i sve njegove konotacije
u smislu mijenjanja oblika
i djelovanja

100100010

posjeduje trostruku
funkciju
otvaranje paralelnog
kazališnog 0010010
nastavljanje fizičkog
dijela predstave u
fantastičnom okruženju, i
ostavljenje stalnog
traga o izvođenju
fizičke komponente
odnosno
transformiranju iste u
binarni kod.
transformiranjem 1010101
u binarni kod
izbjegavamo dramsku
pristranost, odnosno 1010101
činimo bezopasnima. u
ovoj predstavi 0100101
ima ulogu aktivnog
sudionika. u isto vrijeme
ona je aktivni izvođač, 1010100
za rasvjetu,
scenografiju te na kraju i 0001010
događaja

Pravi umjetnički čin (intervencija)
nije naprosto nešto što djeluje
unutar okvira postojećih odnosa
već nešto što mijenja i sam okvir
koji određuje kako stvari djeluju



Mi ne postavljamo nikakva posebna
načela
u skladu s kojima bi htjeli djelovati na
postojeći
Sistem(SYS)

kolektivizam kao pojam više ne postoji

forma - funkcija - poredak - kaos

u radnom procesu svaki umjetnik - radnik ima jednako
važnu ulogu podređujući svoju individualnost konačnom
proizvodu

proces cjelokupnog rada se bazira na uzimanju i obradi
uzoraka iz prethodnog proizvoda, te razvijanjem novog
proizvoda reciklicranjem uzetih uzoraka

kraj 20-tog stoljeća obilježava izum
samplera i njegovo uvođenje u
masovnu upotrebu

sintezom hardvera, tijela i emocije
dobivamo živi fractal koji
funkcionira kao metasampler

svojim razvojem
metasampler asimilira hardver, tijelo i emociju
pojedinog umjetnika - radnika

forma - funkcija - poredak - kaos

globalni ustroj sistema metasampler
konvertira u background za konačnu
materijalizaciju proizvoda

samples taken:
s.žižek
test dept
d.živadinov
marx&engels

Neka vladajuće klase drhte
pred umjetničkom
revolucijom
u njoj umjetnici nemaju što
izgubiti osim svojih okova
a imaju dobiti čitav svijet

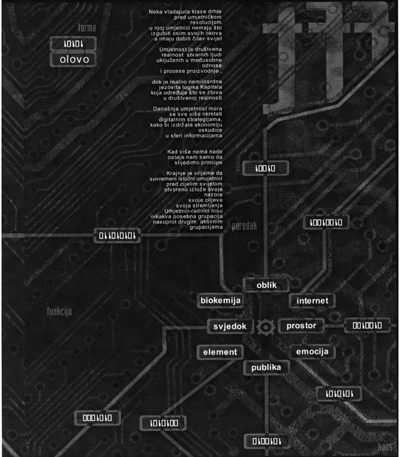
Umjetnost je društvena
realnost stvarnih ljudi
uključenih u međusobne
odnose
i procese proizvodnje ,

dok je realno nemilosrdna
jezovita logika Kapitala
koja određuje što se zbiva
u društvenoj realnosti

Današnja umjetnost mora
se sve više okretati
digitalnim strategijama,
kako bi izdržala ekonomiju
oskudice
u sferi informacijama

Kad više nema nade
ostaje nam samo da
slijedimo principe

Krajnje je vrijeme da
suvremeni Istočni umujetnici
pred cijelim svijetom
otvoreno izlože svoje
nazore
svoje ciljeve
svoja stremljenja
Umjetnici-radnici nisu
nikakva posebna grupacija
nasuprot drugim aktivnim
grupacijama



PROFESIJA DRAMATURG Željka Udovičić

Razgovarala: **Nataša Rajković**

Većina studenata upisuje studij dramaturgije s namjerom da pišu. Jesi li imala jasnu ideju čime ćeš se baviti nakon studija?

Ž. Udovičić: Ne. Dapače, mislila sam da ću se prvenstveno baviti pisanjem. Uostalom, pozicija dramaturga-pisca upravo i jest ona koja se u nas često poistovjećuje s profesijom "dramaturg". Razlog je tome nepoznavanju sadržaja pojma još uvijek nedovoljno postojanje "tradicije" prisutnosti dramaturga u našem teatarskom, a i filmskom okružju. Stoga se riječ "dramaturg" jednostavno izjednačava, brka s riječju "dramatičar", iako je njihova pojmovnost opsegom različita. Naime, dramsko pisanje tek je jedan od segmenata ove profesije. Problem definiranja dramaturgije pojavljuje se češće kao "problem", nego što je to slučaj s drugim "teatarskim" zanimanjima. Tome nije razlog, kako se zna pogrešno zaključiti, to što je ona "novost" u teatru, jer dramaturgija je imanentna teatarskom činu, pa je i nastala zajedno s njim - samo što je funkciju "dramaturga" (kao uostalom i redatelja) obavljao isprva glumac, pa onda ili redatelj ili pisac, producent. Tome je tako zbog evolutivne prirode sadržaja definicija svakog od segmenata. To, za dramaturge katkad nezahvalno, ali i provokativno mjesto objašnjavanja, baš takvom svojom prirodom otvara prostor susreta i konfrontacija novih teatarskih promišljanja "teoretičara" i "praktičara" kazališne umjetnosti.

Već na samom početku dotaknuli smo se prve nejasnoće vezane za profesiju dramaturg. Često se zanemaruje činjenica da ta profesija ima više različitih segmenata. Ti dakle nisi dramaturg-pisac?

Ž. Udovičić: Prije bih rekla da se u nas zanemaruje njihova potrebitost, nego da se ignorira činjenica samog postojanja različitih segmenata. Osim dramaturga-pisca postoji i dramaturg-prevodilac, dramaturg teatra, dramaturg predstave tj. "dvorane". Dramaturg mora ovladati svakim od tih segmenata, a potom shodno afinitetima odlučiti se i usavršavati u nekom od njih. Oni se mogu, ali i ne moraju miješati. Isto je tako prirodno da ih dramaturg s vremenom i mijenja. Ja se za sad zadržavam prvenstveno "u dvorani".

Kako se Akademija dramske umjetnosti nosi sa širinom opsega pojma dramaturgije i same profesije dramaturga?

Ž. Udovičić: Akademija, čini mi se, osigurava tek jedno osnovno poznavanje i znanje na temu dramaturga i dramaturgije. Njen program ne definira dovoljno jasno i precizno navedene segmente dramaturgije. Pri tome je tzv. "teoretski" dio programa izuzetan i sasvim sigurno konkurira najboljim europskim akademijama, barem koliko ja poznajem njihove programe (prof. **Zuppa**, **Batušić**, **Švacov**), ali onaj "praktični", za dra-



maturga jednako tako nužan dio, upravo onaj koji uključuje pisanje dramskih tekstova, scenaristiku, rad na predstavi, komparativno prevođenje, osmišljavanje repertoara i slično, ili je puka formalnost ili pak uopće ne postoji. Taj nerazmjer mjesto je odlučujućeg nesporazuma programa ovog studija jer upravo on ne omogućava studentu u dovoljnoj mjeri da uči i da ga se nauči da je posao dramaturga prije svega pronalaženje vlastite estetike - koja mu je nužan preduvjet da bi potom samostalno bio spreman "tražiti" u svijetu pisaca, redatelja, predstava. Dakle: kao prvo prevodilac, pa "trgovački putnik" i prije svega čovjek koji poznaje bit Glumca i stvaranje predstave.

Meni se kao dramaturgu, koji nije studirao dramaturgiju, čini da s ADU većina studenata izlazi nezadovoljna programom akademije. Prigovaraju i glumci i redatelji i snimatelji, pa evo i ti. Jesu li možda očekivanja studenata prevelika? U čemu je problem?



Ž. Udovičić: Ne znam da li me, nadam se, konstruktivna promišljanja o problemima programa ADU automatski priključuju "nezadovoljnoj većini", ali neke jednostavno provedive reforme mislim da su nužne. Jer Akademija je vrijeme idealnih mogućnosti u kazališnom životu dramaturga. Zašto je ne učiniti i prostorom idealnih uvjeta? Ali, imaju li klase na ADU svog dramaturga? Imaju li dramaturzi ne priliku i mogućnost, već obvezu vidjeti na sceni svoje školske radove s praktikuma pisanja? Snimaju li studenti filmske režije vježbe po scenarijima svojih kolega s dramaturgije itd? Odgovor je, na žalost - ne. Ako se to i dogodi ostaje tek iznimkom, a ne postaje sastavnim dijelom osmišljenog programa. Ta nesuradnja među odsjecima dramaturgije, kazališne režije, filmske režije i glume ostavlja ADU staromodno orijentiranom; riječ dramaturgija ostaje fosilizirana u svom prvobitnom značenju, a ne prilagođena ovom vremenu. I to je dijelom i razlog krize teatarskog pisanja, koje je time ostavljeno slučajnim talentima, umjesto da bude "tvornički" razrađeno - a talenti su, naravno, dobrodošli.

Moglo bi se, dakle, reći da si i ti, baš kao i ja, posao dramaturga predstave učila radeći ga a ne studirajući. Što pritom izdvajaš kao važno?

Ž. Udovičić: Mislim da se to ipak ne može tako jednostavno, olako, razdvojiti. Istina je da sam sâm proces rada na predstavi, način suradnje dramaturga s redateljem "isprobala" hospitirajući, a zatim asistirajući još u vrijeme studija na Akademiji, ali, doduše, izvan nje. Međutim, čini mi se da ne bih znala kako sjesti u dvoranu, niti smjela popeti se na Lovrjenac bez nekih znanja koja su me (s)našla na Akademiji. Važno? Ono što me još uvijek najviše zanima jest (U)POZNAVANJE teatarskog mehanizma "iznutra". Za mene je ono osnova kako teatarskog pisanja, tako i kvalitetnog bavljenja kritikom, pa i teorijom kazališta.

Tvoja dugogodišnja suradnja s ***Paolom Magellijem*** *u našim je okvirima prilično iznimna. Nema baš mnogo naših režisera koji tako tijesno surađuju s jednim dramaturgom. Ima li upravo to Paolovo inozemno obrazovanje i iskustvo veze s time?*



Ž. Udovičić: Svakako ima. Paolo priča kako je o suradnji s dramaturgom učio od **Strehlera**, te da je došavši u ove krajeve bio iznenađen odsustvom dramaturga iz dvorane i njegovim nedovoljnim prisustvom u teatru. Pogotovo stoga što struktura i način funkcioniranja kazališta u nas upravo nameće potrebu za tim. Što se moje suradnje s tiče ona je doista iznimna, jer je gotovo iznimka - kad radimo ovdje. Tako, kako ti kažeš "tijesno", surađivati s nekim može samo onaj redatelj koji je potpuno siguran u sebe, redatelj jake i jasne poetike, onaj koji nema suvišnih dvojbi u svome radu, a ne, kako znam čuti komentare po našem teatru, "onaj kojem treba pomoć". Samo redatelj neopterećen problemom dokazivanja nepogrešivosti autoriteta, jest otvoren za svaku vrstu dijaloga, kreativnog *brainstorminga*. A upravo je takav dijalog modus kvalitetnog redateljsko dramaturškog odnosa. To je pitanje uzajamnog upoznavanja u estetičkom smislu. U trenutku uspostave kreativnog dijaloga između Magellija kao redatelja i mene kao dramaturga ne može se više govoriti o ovlastima i ograničenjima. Jer svakom je dijalogu to kontradiktorno. Nema ograničenja. Samo argumenata.

Kako bi ukratko objasnila što ti zapravo radiš kao dramaturg predstave? Naime, meni se često događa da se nalazim u situaciji gdje pokušavam ljudima objasniti što taj posao zapravo jest i nisam odveć sigurna da u tome uspijevam.



Ž. Udovičić: Ukratko, taj se posao može podijeliti u dvije faze. Onu prije početka proba i onu drugu: vrijeme trajanja proba. Ova druga faza počinje, dakle, prvim pokusom, ali ne završava, kada god je to objektivnom danošću omogućeno, prvom izvedbom, već traje čitav životni vijek predstave. Prije početka rada s glumcima na uprizorenju teksta, proba - postoji naravno priprema, odnosno adaptacija teksta, koja dolazi kao rezultat diskusija s redateljem o konceptu i ideji predstave. Ovisno o projektu ta priprema može podrazumijevati različite stvari. Npr. novi prijevod, kraćenje teksta sa svrhom što jasnijeg formuliranja ideje i motivacije za buduću predstavu, adaptaciju neteatarskog teksta u teatarski, suradnji s piscem ako je riječ o suvremenoj drami koja se u procesu i prema procesu mijenja... Pored toga, držim bitnom i kontekstualizaciju djela koja uključuje vlastite dramaturške analize kako djela tako i načina provedbe, te prikupljanje referentnog materijala za sve sudionike u procesu i to onog koji će pojedinom glumcu usmjeriti razmišljanja o načinu građenja njegove uloge. Kada pak počnu probe, moj je posao živjeti s predstavom, a u isto vrijeme biti izvan nje. I dok je redatelj prvi gledalac koji inicira stvaranje jednog sna, ja se u trenutku kad zavolim taj san, moram uvijek iznova vraćati u realnost, jer ja sam prvi kritičar. Dakle, dramaturg je onaj sudionik stvaranja predstave koji ima snagu ulaziti u san i izlaziti iz njega - neprestano. Takva mu, dakle, "snaga" omogućava tu analitičku poziciju (koja redatelju ne pripada), a ona mu pak onda osigurava mogućnost da "kontrolira", prati "priču"; "priču" u smislu provedbe i razvitka dogovorene ideje, koncepcije predstave. Redateljski posao i onaj dramaturga organski su stoga različiti, u dijalektičkom su odnosu. Predstava je, jasno, sinteza.

Jesi li zadovoljna javnim priznavanjem i prepoznavanjem tvoga rada?



Ž. Udovičić: Zadovoljna sam, ali u Sloveniji, Njemačkoj, Francuskoj, Mađarskoj... Iako mi se čini da u posljednje vrijeme i tu postaje sve jasnije i sve poznatije što je to dramaturgija, dramaturg... Evo, ove je godine po prvi put dodijeljena nagrada za dramaturgiju na Danima satire. Doduše, Udruženje dramskih umjetnika npr. nije predvidjelo takvu nagradu, a u Sloveniji sam Borštnikovu nagradu dobila još 91. godine - tamo se ona dodjeljuje već petnaest godina. Slovenski je teatar, naime, u tom smislu sličniji njemačkom modelu, a to znači da su dramaturzi teatra, predstave, opere, baleta, suvremenog plesa - respektabilne teatarske osobe. Takvo im mjesto pripada već samom organizacionom strukturom teatra. A evo i jednog banalnog primjera: tamo u kazališnom buffetu, kantini, uvijek možeš u razgovorima čuti "dramaturg je rekao ovo, a onaj drugi je rekao ono" i sl., ili pak na nedavnoj tiskovnoj konferenciji njemačkog pisca **Jakoba Arjounija**, autora "Garaža", on je govoreći o situaciji u njemačkom teatru govorio uglavnom o dramaturzima, poglavito dramaturzima teatra i njihovoj kazališnoj politici (doduše, izuzetno kritički) budući da je i sam kao pisac upravo na njih upućen. Oni su "u sistemu", funkcioniraju kao svojevrstan intelektualni autoritet kazališta. Stoga kad se govori o nagradama, ne radi se tek o "nagrađivanju", već o tretiranju profesije unutar samog kazališnog okružja. Dakle, osim što bi takva nagrada trebala

biti pokazateljem značaja sudjelovanja dramaturga u teatarskom procesu, ona bi mogla poslužiti i kao medij prepoznavanja i priznavanja novih ideja i pristupa na polju dramaturgije, što bi sasvim sigurno imalo za posljedicu proširivanje diskusije o ulozi dramaturga i mogućnostima dramaturgije.

Tu pomalo nepravednu situaciju, koja se uostalom konkretno vidi i u visini honorara kojim se vrednuje taj posao, vezujem uz nesamostalnost profesije u smislu da režiser može biti i dramaturg, te da dramaturgija nije tako lako prepoznatljiva ili vidljiva kao na primjer scenografija. Što misliš o tome?



Ž. Udovičić: Što se tiče činjenice da redatelj može biti dramaturg - može i obrnuto. Sve je više takvih slučajeva. Kao eksperiment, izlet - u redu. Kao praksa - zašto? A to da dramaturgija nije tako "opipljiva" kao scenografija - uvjetovano je po prirodi stvari. No po "prepoznatljivosti" se ne razlikuju - jer podjednako je teško ili lako razlučiti "vlasnika" ideje između redatelja i scenografa gledajući kulise na sceni, kao i razaznati ga analizirajući pojedino idejno-scensko rješenje glumačke situacije zadane tekstom.

Ipak, čini mi se da se u toku stvaranja predstave često ispreplete rad redatelja i dramaturga, te da je kasnije prilično teško razlučiti tzv. ruku redatelja od one dramaturga. Iznenadim se uvijek kada u nekoj kritici pročitam neko jasno razdvajanje tih poslova, pogotovo ako ih još pri tom kritičar pomiješa.



Ž. Udovičić: Kad predstava uspije - vidi se ta "ruka". Kad ne uspije - vidi se. Razlika je samo u učinku! Ne treba zaboraviti da usprkos antitetičkoj funkciji dramaturga - on radi "za" predstavu, a ne "protiv" nje - pa se u krajnjem rezultatu ne vidi jasna distinkcija tih dviju pozicija (redatelja i dramaturga), mada se o njoj zapravo stalno i radi. I to je upravo ta "zlatna kontradikcija" bez koje nema prave dramaturgije. Isto tako i baš zato nisam pobornik principa da dramaturg "navrati" na tri probe jer time tobože zadržava objektivnost i kritičnost (to i tako obavlja dramaturg teatra). Poanta i jest upravo u sposobnosti da se bude kritičar u samom procesu. Pozicija intelektualnog korelativa i korektiva kudikamo je komotnija, ali nema veze sa stvaranjem predstave.

Kako se ti nosiš s tom, uvjetno rečeno, vezanom profesijom?

Ž. Udovičić: Rad dramaturga počinje na tekstu (priči, ideji), veže se uz tekst i osvjetljava kon-



tekst. Po sebi upitna je već i sama definicija kazališnog teksta, predloška. Gdje prestaje literatura i njene zakonitosti, a počinje magija prakse? Sama nerazdvojivost, nemogućnost preciznog razgraničenja tih područja upućuje i na samu "vezanost", "nesamostalnost" profesije. Dramaturg je "mislilac", prokrčitelj značenja i analitičar odnosa. To pak ne znači da to nije i redatelj prilikom postavljanja tih odnosa na scenu. Dramaturg jest i "zaštitnik" pisca, ali i onaj koji tu zadanu formu smješta u okvire društvenog i umjetničkog konteksta svog vremena i konkretnog okruženja u kojem se predstava ima dogoditi. Samim tim dramaturg "mislilac" postaje dramaturg "praktičar". Jasno uvijek "vezan" za sve ove objektivne datosti i za redateljsku ideju i estetiku.
Kako se ja s tom činjenicom nosim? Ja sam dramaturgiju i odabrala zato što je ona upravo ta koja mene u procesu stvaranja predstave najviše zanima. A pogledajmo ovako: - vezana? Redatelj je "vezan" za glumce, glumci za scensko zbivanje, scenograf za ideju redatelja itd. Teatar je ipak kolektivna umjetnost. A pritom: da me to prestane veseliti, jedino se dramaturg može preusmjeriti na neki od drugih segmenata svoje profesije. To je, dakle, komotna pozicija.

Imaš li ambiciju režirati?



Ž. Udovičić: Nemam. Nitko ne postaje redatelj svojom diplomom, već svojim životnim iskustvom unutar tog opredjeljenja. I nitko ne postaje dramaturg svojom diplomom, već svojim životnim iskustvom unutar pak toga opredjeljenja. Krajnji cilj dramaturga stoga ne bi trebao biti mijenjati profesiju, već ili biti sjajan pisac, sjajan prevodilac ili direktor teatra ili pak dramaturg dvorane. Ne razumijem dramaturga koji shvaća režiju kao poziciju moći! Oni u teatru ne traže prostor za motiviranu akciju, već režiju doživljavaju isključivo kao prestižnu "društvenu djelatnost", a teatar kao gradilište njoj pripadajućoj Biografiji. Naravno da bih već samo zbog pedesetak predstava, od kojih je najveći broj u suradnji s Magellijem, te stečenim iskustvom mogla, mislim, sasvim pristojno uprizoriti neke predstave. Ali čemu ako to nije moj pravi umjetnički odabir. Radije bih surađivala sa sasvim mladim redateljima i tako iskoristila to znanje ili iskustvo, kako hoćete. Danas je postala moda prijeći Rubikon. Ja mislim da je to štetno za obje profesije.

Vratimo se tvom iskustvu. Uvijek radiš s Magellijem, ali ne i samo s njim. Koga bi mogla izdvojiti?



Ž. Udovičić: Svakako **Janusza Kicu** s kojim sam izuzetno lijepo surađivala i surađujem i dalje. I to ne samo kao dramaturg predstave. Kica je, naime, uprizorio i moje dvije adaptacije romana (**A. Dumas** *Tri mušketira*, **F. Kafka** *Amerika*) u Sloveniji, te moj prijevod *Sna ivanjske noći* **W. Shakespearea** u ZKM-u, u Zagrebu. Isto tako zanimljivo iskustvo za mene bio je i rad s **Damirom Zlatarom Freyem**. U najljepšoj uspomeni ostao mi je naš posao na predstavi *Dogodek u mestu Gogi* **Slavka Gruma** u SNG Maribor, a u vrijeme intendanture **Tomaža Pandura**, za koji sam dobila i Borštnikovu nagradu za dramaturgiju 1991. godine.

I koliko je bitan zajednički interes ili estetski pristup za redateljsko-dramaturšku suradnju? Smatraš li da je moguće dobro raditi s nekim redateljem iako se načelno po pitanju estetike ili pristupa teatru ne slažete. Imaš li takvo iskustvo?



Ž. Udovičić: Nije moguće. Zajednički estetski pristup je presudan za kvalitetnu redateljsko-dramatušku suradnju. Jer ukoliko je bitno različit - isključuje ravnopravan dijalog. Nažalost, imam iskustvo rada na predstavi gdje nije bilo slaganja ni po pitanju estetike ni pristupa teatru. Tada dijalog biva zamijenjen zanatom. U takvoj je situaciji pozicija dramaturga bitno ograničena. Jer nikada ne zavoli san.

Imaš li neostvaren san? Što bi željela raditi da ti se pruži prilika?

Ž. Udovičić: Nakon dvanaest godina putovanja po svijetu, gledanja najrazličitijih predstava, sudjelovanja na raznovrsnim seminarima i radionicama, te za mene najvažnije, rada na predstavama u kazalištima različitih zemalja - voljela bih i sama naći vremena da napišem barem nešto o tim iskustvima. Naime, rado bih prihvatila otići u neku od napuštenih kuća (a toliko ih je) na bilo kojem od naših otoka i organizirati *Maison de l'écriture*. Kada bi netko omogućio da tamo živimo i radimo šest mjeseci. Takve su radionice u civiliziranim zemljama Europe normalna pojava, dotiraju se od države, grada, općine...

Iako Željka Udovičić zbog prezauzetosti nije stigla prokomentirati problem ženskog pitanja, koji se u našem razgovoru očituje u činjenici da smo i jedna i druga rabile mušku imenicu dramaturg, želim napomenuti da se to u mom slučaju, a vjerujem i u Željkinom, odvijalo na potpuno svjesnoj razini, te da se tiče isključivo osjetljivosti na zvuk riječi. Radi se o odabiru, a to je vrsta ravnopravnosti

Marinovi snovi - dum!

Grad(ić) teatar

Dubrovački festival gnjezdište je tradicionalnog kulturnog modela, a grožnjanska Akademija moguće rasadište ili barem vježbalište onih snaga koje bi u skoroj budućnosti mogle zavesti konkurentnost suvremenog modela usuprot tradicionalnome

Piše: **Marin Blažević**

Putujući ljetos od Zagreba do Dubrovnika, pa preko Splita do Pule i Grožnjana, mogli ste u samo nekoliko dana povezati uglavnom sve ključne topose stiješnjene unutar jedva propusnih teritorijalnih granica hrvatskoga glumišta i usput skupiti sasvim dovoljno stalnih motiva za još jednu preglednu priču o stanju tog "realiteta bez profila", žalosnog "ni ovo, ni ono", toga "gotovo ništa", kako zapisa **Zuppa**[1].

Ipak, "gotovo ništa" kao da nije toliko poražavajuće kao puko "ništa". Jer "gotovo" uz "ništa" uvijek već sadržava mogućnost da se "ništa" iz neke zalihe "nečega" prometne u "nešto". Tako nam se i proteklog ljeta glumište koprcalo u lažnom sjaju punom bijede, ali i trsilo prosijati "gotovo nečim", makar i s bijedno malo istinskoga sjaja. (Čitatelj će na kraju valjda zaključiti da sam u osnovi zborio o bijedi i sjaju.)

U uvodnom pregledu, napučenom konteksta radi znakovitim motivima, razvrstat ću sijaset ljetošnjih kazališnih događaja u dvije skupine. Započnimo od Zagreba. **Histrioni**, odavna prometnuti u stražare malograđanštine, pučkokazališnog kiča i državotvornog prosvjetiteljstva, zabavljali su i podučavali zagrebački živalj dvodijelnom i dvodnevnom **Zagorkinom** *Tajnom Krvavoga mosta*, koju je sam redatelj **Vitez** proglasio "najznačajnijim kazališnim pothvatom od uspostave hrvatske države". **Prohić** je u Dubrovniku spravio pop-postmodernistički "koktel" *Dum Marinovi snovi*, smućkao ostatke tuđih predstava i svemoćno/bezgrešno uperio prstom u krivce za sudbinu Grada, dok se na Lovrijencu **Kica** kitio svojim trećim **Shakespeareom** otkad smo ga uvezli (Kicu, naime). **Juvančić** se zadovoljio ulogom kuma tim "pomacima" u dramskom programu festivala: jedan mladac + jedan stranac.

Čuvar je hrvatskog kazališnog "ognjišta", **Paro**, pred publikom Splitskoga ljeta pokušao uzletjeti na **Čehovljevu** *Galebu*, no nije pticu uspio niti dograbiti prije nego li je njegovi glumci upucaše. Također u Splitu, preuzetni se **Katunarić** - inače uz Prohića i **Dolenčića** član čuvene trojke revnih do-dvor-ica, redatelja državnih sprovoda, vojnih parada te jed(i)nostranačkih priredaba - dohvatio osuvremenjivanja **Sofoklova** *Ajanta*, s ocjenom "minus nedovoljan" upisanom u kritici **Dalibora Foretića**: "U ovoj ironizaciji jeftinim aluzijama o kojima već i vrapci po novinama pjevaju, izgubio se, nažalost, Sofoklo, a veličina se Ajanta svela na

1 Zuppa, Vjeran: *Štap i šešir. Uvod u fenomenologiju hrvatskog glumišta*, Zagreb, 1989.



D. Prohić: Dum Marinovi snovi

moćnu snagu najjačeg deterdženta za pranje sanitarija."

Suprotni vjetrovi zapuhali su proteklog ljeta, nimalo slučajno, sa sjeverozapada, te konačno započeli razbijati tmurne i tmaste oblake što su se nadvili nad teritorijem posrnula glumišta. U Puli se **Brezovec** u nepunih pola godine po treći puta provukao kroz mala vrata u strogo čuvani teritorij, a u zabiti istarskog polutoka, u uskim uličicama Grožnjana i dvorani društvenog doma s tri reflektora, svoje nove projekte pripremali su **Bobo Jelčić** i **Nataša Rajković**, **Borut Šeparović** i Montažstroj.

Izdvojim li i usporedbi podvrgnem najudaljenija mjesta i gotovo nespojive motive, kazališni program (49.) Dubrovačkog ljetnog festivala i dvije kazališne radionice Imaginarne akademije u Grožnjanu, pred čitatelje ću postaviti ne odveć težak zadatak da se u šumi preostalih toposa, mjesta i motiva (ne samo) ljetnih kazališnih zbivanja, pokušaju orijentirati uz pomoć opisanih odrednica za sada krajnjih točaka. Valja napomenuti da su rezultati usporedbe u mnogočemu očigledni pa će ih biti dovoljno tek zabilježiti, a kako bi se potom u opoziciju postavila dva modela promišljanja kulturnog razvoja i naposljetku pokazalo kako se, unutar obzora svakoga od njih, konkretan umjetnički rad odnosi prema sredini u kojoj nastaje, odnosno kakve je prirode međudjelovanje između teatra i grad(ić)a, u grad(ić)u-teatru.

TEATAR OKO GRADA (TEATRA)

Crtu razdvajanja na širekulturnoj koliko i političkoj razini povukao je nedavno upravo u *Frakciji* (br. 8, ljeto 1998.) Ivica Buljan, pa će duži citat iz njegova skicoznog teksta poslužiti kao polazište usporedbi:

> "Za razliku od Slovenije, (...) u Hrvatskoj se, sukladno retrogradnim političkim procesima, razorena suvremena umjetnička scena nije uspjela nametnuti kao sredstvo demokratizacije. Kulturna politika zapadnih demokracija kreira se u odnosima grupa koje se zauzimaju za čuvanje tradicionalnih kulturnih modela i onih koje pokušavaju uvesti suvremene modele. Nacionalna kazališta, opera, klasični balet, muzeji i filharmonije funkcioniraju slično u svim zemljama i neovisno o državnom urešenju, njihovo postojanje je neupitno. Djelomično zbog nasljeđa iz prošlosti, ali još više zbog prevladavajućeg konzervativizma ne samo vladajuće stranke već i intelektualne scene, kulturna politika u Hrvatskoj iscrpljuje se u forsiranju prvog modela."

Slijedimo li zacrtanu podjelu, lako ćemo Dubrovački festival proglasiti gnjezdištem tradicionalnog modela, a grožnjansku Akademiju mogućim rasadištem ili barem vježbalištem onih snaga koje bi u skoroj budućnosti mogle zavesti konkurentnost suvremenog modela usuprot tradicionalnome.

Nasuprot mogućim očekivanjima, primarni problem u ovome tekstu neće biti marginalizacija suvremenih modela koju provode kulturodržačke klike, nego, naprotiv, sumnja u "neupitnost" tradicionalnog modela zbog upitnosti njegova re-kreativnog odnosa prema tradiciji. Dakako, upitnost je toga modela, zaposjednutog imperativom isključivosti državnog kulturnog interesa, najočitija na primjeru Dubrovačkih igara, napose u ovo zadnje brijeme, otkad su "igre" proglašene "festivalom".

Kao kritičar najmlađe generacije tek odnedavno pratim festival u "Gradu-teatru", "Talijinu gradu", "Njarnjas-gradu", i muči me što nikako

ne uspijevam doživjeti tu mitsku simbiozu grada i teatra, tu "prilagodljivost prostora pjesničkoj Riječi raznih razdoblja, njezino skladno prožimanje s poljanama, fasadama, bedemima, gajevima, morem, atrijima, dvorištima, stepeništima"[2]. Nije tome jedini uzrok "još uvijek neprevladan stupanj provincijalnosti (...) i preoskudne ambicioznosti"[3], o čemu je svojedobno otvoreno kritički pisao i takav zaljubljenik u Grad-teatar kakav je bio Frano Čale, nego i, u neraskidivoj svezi s time, suvremena praksa besramnog izigravanja tradicije (Držićeva) Teatra kao prikrivene - baš zato: "stav'te pamet na komediju!" - oporbe vlasteli. Naime, dubrovačka kazališna krupnija i sitnija vlastela dopušta otkrivanje samo u svoju korist usmjerenih značenjskih silnica višesmislene riječi "Njarnjas"[4], koja ipak, kao što znamo, "njeka je fantastika...".

Dubrovački festival financijski je debelo podmazana i duhom prioritetne novodržavne te uskonacionalne kulturne politike umazana ljetna kulturna+turistička svetkovina (sad je jasno zašto su u imenu manifestacije presječene značenjske niti koje poteže subverzivnosti odveć blizak pojam "igra") koja se odvija prema koncepciji "nemanja koncepcije" doli što sjajnije i skuplje ponude. Uvozom, mahom o državnom trošku, što većeg broja svjetskih glazbenih reprezentativaca i rasađivanjem politički i poetički podobnog kazališnog raslinja, festival-novcožder ponajprije ima zadaću promovirati nacionalnu državu, trošiti u političkom interesu, a ne "zarađivati" u interesu vlastite nad(i)nacionalne kulture, pa na osmišljen način raditi, primjerice, na izvozu vlastitih kazališnih dobara, poticanju rasta i razvoja žilavih mladica koje svojom različitošću između preplitanju s korijenjem - korova. Festivalu u tzv "hrvatskoj Ateni" (Jagoda Martinčević) danas je zapravo namijenjena uloga liječenja nacionalnog kompleksa provincijalnosti, a da se pritom, povratno i neočekivano, provincijalnost duboko i sve dublje ukorjenjuje dvostrukim izdajstvom: zatiranjem dubrovačke - pa makar skrivane! - slobodarske tradicije u ideološkom pogledu, ali i izdajom tradicije estetičke modernosti koju su postizale i održavale neke predstave predratnih, ili ako hoćete - predfestivalskih godina.

Festivalu u tzv "hrvatskoj Ateni" danas je zapravo namijenjena uloga liječenja nacionalnog kompleksa provincijalnosti, a da se pritom, povratno i neočekivano, provincijalnost duboko i sve dublje ukorjenjuje

Naspram i usprkos tradicionalnom (ne samo dubrovačkom) modelu upitnih tradicionalnih kvaliteta, suvremeni model koji u ljetna kazališna zbivanja uvodi Imaginarna akademija u Grožnjanu začetak je razvoja drukčije svijesti o mogućim načinima formiranja nacionalne - da, upravo takve! - kulture i njezine evolucije do, kamo sreće, nadnacionalne relevantnosti. Istina, naspram gotovo 50 godina igara/festivala, dogodilo se tek jedno ljeto Imaginarne kazališne akademije u Grožnjanu; naspram nekolikostoljetne tradicije Teatra utkane u uistinu osobitu povijest Grada koja nadgašuje spojnice nekoliko suprotnih i suprotstavljenih kulturnih cjelina, naspram Grada-teatra, pomalja se gradić jedva regionalne važnosti, gotovo selo, koje teatar tek upoznaje. Usporedba dvaju toposa čini se upravo besprednetna. Da tome nužno nije tako, bit će očito prijeđemo li s dimenzija kulturno-povijesnog značenja na sadašnjost i okrenutost prema budućnosti, na bitna razilaženja financijske, političko/ideološke i konačno umjetničke prirode. Krenimo redom.

Dubrovnik ljeti alternira Zagreb u ulozi kazališne središnjice, pa su kazališna zbivanja u Grožnjanu potencijalno još jedan dokaz potrebitosti decentralizacije te utoliko i demokratizacije hrvatskog kazališnog sustava, pri čemu nije nimalo slučajno da se u tome procesu najdosljednijom i najaktivnijom pokazuje oporbena i regionalizmu težeća Istra (na umu također valja imati čak tri ljetna kazališna festivala u Puli).

Dubrovački festival već po svojoj namjeni nužno je pod nadzorom obnašatelja vlasti i guta najveći iznos iz proračuna za kulturu, bilo na državnoj, bilo na lokalnoj razini. Imaginarna akademija, te unutar nje kazališni program, uglavnom su financirani neobvezujućim stranim kapitalom (Institut Otvoreno društvo posredstvom Centra za dramsku umjetnost), što omogućuje neophodnu nezavisnost i ideološku "gotovo nevinost" u promišljanju umjetničkih ciljeva i strategija kulturnog razvoja. Produkcijske mogućnosti grožnjanskih projekata jedva su spomena vrijedne u usporedbi s festivalskim spektaklima, no "sjaj" nije ono čime organizatori u Grožnjanu smjeraju pomoći glumištu da se iskoprca iz "bijede".

Konačno, festival je odavna iscrpio svu životnost (recimo: igralaštvo) svojeg tradicionalnog modela i njegova ga vlastela opasno privode potpunoj irelevantnosti u svakom kontekstu širem od turističke atrakcije i komercijalne (eventualno elitne) kulture, dok se u Grožnjanu tek proučavaju i iskušavaju (otuda Akademija) mogućnosti realizacije (otuda za sada - Imaginarna) suvremenog modela. Grožnjanske radionice za sada završavaju samo prezentacijom postignutog u procesu nastajanja predstave, i to uglavnom za lokalnu publiku ili radoznale namjernike, ali u perspektivi rado zamišljam Grožnjan kao jedan od važnih malih i po cijelom teritoriju glumišta raspršenih centara kazališnog hodočašća.

Više ili manje razvidne razlike svoju krajnju i presudnu posljedicu dobivaju u teatru kakav se gaji u Gradu odnosno razbuđuje u Gradiću.

TEATAR (U) GRADU

Vratimo li se polaznom citatu iz Buljanove skice, u nastavku čitamo da su "skupine novog

2 Čale, Frano: *Igre u Njarnjas-gradu*, Zagreb, 1984.

3 Vrijedi se u cjelosti podsjetiti što je na tu temu početkom osamdesetih u svojoj knjizi *Igre u Njarnjas-gradu* zapisao Frano Čale: "Ipak, kad bi trebalo spomenuti sve ono što se Festivalom moglo postići a što nije ostvareno i kad bi se k tome dodali stanoviti promašaji, slika bi o njemu postala znatno realnijom (...). Ne može se primjerice reći da su igre stimulirale izvorno stvaralaštvo pisaca; da su sustavno scenski istraživale sve vrijednosti nacionalne baštine te starijeg i novijeg hrvatskog teatra; da su preko simpozija obogatile teatrološke studije o našoj općenitoj pa čak i o vlastitoj problematici; da su svijetu u prijevodima ponudile dovoljno znanja koja se odnose na naš teatar i kulturu, kako bi se trajnijim dokumentima kompenzirala skupocjena efemernost ljetnoga umjetničkog slavlja; da su organiziranim okupljanjem kazališnih ljudi, znanstvenika i kritičara postale žarištem rasprave što rađaju nove ideje i kvalitete (...). Kako se ponešto i premalo od toga ipak povremeno ostvarivalo, ove opaske ne treba smatrati utopističkom maštarijom. Prije bi se reklo da odslikavaju još uvijek neprevladan stupanj provincijalnosti, koju, doduše, uvelike prikrivaju neki vrhunski dosezi Igara, atraktivnost Grada-teatra i blaga njegove prošlosti, svjetski izvorne sinteze, zbog koje je stjecištem ljudi iz cijelog svijeta. Sve to možda i jest uzrokom određenog pasiviziranja i preoskudne ambicioznosti da se maksimalno i najdjelotvornije to bogatstvo vrednuje."

4 Kako u komentarima uz Držićevu komediju *Skup* prenosi Frano Čale, "A. Vaillant pokušao je naći posebnu igru riječi, prema kojoj bi vlastela riječ 'dinari' (odnosno 'dinjari') u svojoj pohlepi izgovarali kao 'njar', pa bi 'njar nase' značilo 'nama novac'". Ili, u tumačenju riječi "Njarnjas" samoga Čale: "burleskna etimologija koju valja povezati s poslije spomenutim Njarnjas-gradom, vjerojatno ima dvosmislenu vrijednost, jer aludira i na pripadnike ove družine nad družinama ("Njarnjasi su glave od svijeh kompanjija; Njarnjase je večeras tokalo da učine maškaratu", ali i "Ma ime od Njarnjasa ima u sebi moć: 'njar' hoće rijet 'stô, pristolje, gospoctvo', 'nasi' - 'nase'", umetnuo M.B.), i na one koji svu vlast (sto, pristolje, gospoctvo) drže u svojim rukama, (...). Oni su, dakle, gospodari Njarnjas-grada, u aluziji Dubrovnika. Međutim, kako valja računati s dvosmislenošću Držićeva govora, razlikujući pravi i obrnuti svijet komedije, i Njarnjas-grad, o kojemu je riječ pri kraju prologa, ujedno je slobodan svijet scenske iluzije gdje su i zakon i svaka liberta, tj. sloboda, drugačiji, pravi a ne tobožnji kao u zbilji." (Držić: *Djela*, Zagreb, 1987.)



Jelčić/Rajković:
Grad u gradu
foto: Saša Novković

kazališta i plesa reprezentativne za drugi (suvremeni, nap. M. B.) model, po sastavu obično međunarodne, nisu strogo vezane za institucije i - pokretne su". Shvatimo li termine "novo kazalište" i "suvremeni ples" nešto slobodnije, onda ćemo nove projekte autorskog dua Jelčić/Rajković i Montažstroja već po klasifikacijskom kriteriju moći svrstati unutar "suvremenog kulturnog modela".

Dvofaznim projektom *Fragile* (prva faza: *Mobile*-dance sections, druga: *Convertibile*-acting sections), koreografa i autora Boruta Šeparovića i **Tamare Huilmand** te dramaturga **Gorana Sergeja Pristaša**, Montažstroj - performing unit u okviru svoje tekuće četverogodišnje izvođačke strategije (1997.-2000.), postupno privodi kraju već po međunarodnom sastavu izvođača i koproducentata ambiciozan posao, pa je radionica u Grožnjanu bila jedna od posljednjih postaja prije premijere koja se očekuje u Švedskoj u veljači 1999. Jedno od prvih privatnih kazališta u Hrvatskoj svoju je "pokretljivost" za međunarodnih turneja protekle dvije godine potvrdilo i tijekom procesa rada na novoj predstavi.

Montažstroj je već duže vrijeme, kao što vole reći bliski mu suradnici, "jedini izvozni kazališni produkt u Hrvatskoj", koji nepojmljivom ravnodušnošću kreatori kulturne primitivizacije Hrvatske upravo tjeraju iz sredine koja ga je iznjedrila. Nasuprot tome, u istu se sredinu uvoze nižerazredni redateljski gastarbajteri, poput Kice, kako bi se na dubrovačkom Lovrijencu priključili nizu više ili manje sramotnih poraza domaćeg glumišta u ratu sa - Shakespeareom, kao našim, kako ispada, izrazitim nesuvremenikom!

Grupa od šest izvođača iz nekoliko europskih zemalja u Grožnjanu je improvizirala na (moram ipak dometnuti: utrživu) temu krhkosti identiteta. Borut Šeparović još je u prvom broju Frakcije (travanj 1996.) najavio: "U vremenu tranzicije odlučujemo se za propitivanje krhkosti tijela, subjekta, te posebno identiteta, oblika njegova utvrđivanja, definiranja i određivanja pripadnosti određenim idejama, ideologijama i sustavima."

Dubrovački se pak festival ljetos dičio ponovnim okupljanjem=omasovljenjem tzv. festivalskog dramskog ansambla sastavljenog od brojnih domaćih glumaca. Svi su oni dobili zadatak poput poljodjelaca oprezno okopavati oko domaće i strane dramske tzv. baštine. Namjesto da ih se natjeralo na odlučno kopanje i prekopanje, ne bi li se ista baština prevrednovala i rascvala kao novooplođena kazališna bašta.

Istodobno s radionicom Montažstroja, Nataša Rajković i Bobo Jelčić, zajedno s koreografkinjom **Jill Sigman** i četvero mladih glumaca, pripremili su četiri petominutna odlomka svoje nove predstave u nastajanju, u prvoj fazi zamišljene kao *site-specific* teatar i nazvane *Grad u gradu*. "Grad smo zamislili kao živo biće, kao cvijet", reći će Bobo Jelčić: "Četvero izvođača metaforički utjelovljuje četiri osnovna elementa: vatru, zrak, vodu i zemlju. Četvero izvođača, kao neka imaginarna, gotovo mitska bića, u gradu žive kao u biljci, sudjeluju i pomažu u osnovnom životnom procesu, fotosintezi."

Jelčić i Rajković u zbilju odumirućeg istarskog gradića umetnuli su četiri fiktivna prizora iz zamišljena nadrealnog, izvanvremenskog, kao iz nekog zaboravljenog mita isteklog života, ne bi li usađivanjem grada u grad uzmogli životodajne sokove mašte pretočiti u uvenulu (s)tvarnost. Četiri su prizora stvorena tako da na gradić kojim su obgrljena djeluju iznutra, razgrću varljivu površinu, pronalaze obamrle stanice grada, skupljaju ih, izlažu suncu, prokrvljuju zrakom, napajaju vodom, daju zemlji: stvaraju hranu.

Četiri prizora predstave *Grad u gradu* izvedena



Montažstroj: Fragile
foto: Saša Novković

su iz ambijenta i, povratno ga plodeći, pomogla su mu da preživi: "Čujete li ovo. To moja kuća uzdiše. Ona je velika maza."
Nasuprot tome, Ozren Prohić je, primjerice, svoje *Dum Marinove snove*[5] naprosto ugurao u ambijent, u Park Gradac, u Grad, pritom djelujući izvana. Pričini socijalne i političke kritičnosti te suvremene kazališne estetike samo su ubrzali smrt i Grada i Teatra.
Bezočnom banalizacijom, zatiranjem mnogoznačnosti i aluzivnosti supostavljenih Držićevih tekstova i njihova smisla - upravo u slučaju *Venere i Adona* i *Novele od Stanca* zakrabuljena i izokretana u zrcalnim obratima teatra u teatru - Prohić je izvršio ideološku manipulaciju predlošcima predstave, poltronski odustajući od kritike vlastele, a da bi upravo šovinistički izvrgao ruglu tek ruralnu čeljad, urbanizirane ali ne i vlašću omašćene došljake iz pasivnih krajeva, s prezirom dostojnim uzmnožnog vlasteličića prozvane - Hercegovce.
Od ponekih slika (**Miler**, **Boban**, **Magelli** itd.), preko dramaturškog sučeljavanja dviju drama istog autora (npr. **Baletić**), sve do cjelokupnog redateljskog prosedea i ukusa (**Taufer**), kreću se redateljevi napori prema proklamiranom

Usporedba nije učinjena zato da bi se zagovaralo ukidanje tradicionalnog modela na račun suvremenoga, već da bi se tradicionalnome modelu, kamo sreće, suvremeni model ukazao kao jedan od modusa obnove - tradicije

"suvremenom izričaju". Neviđenim lopovlukom Prohić je, očigledno slabo upućen u složenost procedure citatnosti unutar (ne samo) postmodernističke poetike, gledateljima pokušao, pa dobrim dijelom i uspio podvaliti tradiciju posutu sjajem suvremenosti, time vješto usvojivši ulogu današnjeg Dubrovačkog ljetnog festivala kao dvostrukog izdajnika tradicije.
Ako je *Grad u gradu* svojevrsna kazališna fotosinteza, poticaj gradu da se rastvori u sebi i srkne vlastite preostale životne sokove, ne bi li se osnažen ponovno okrenuo prema suncu, onda su *Dum Marinovi snovi* pretenciozno zavaravanje lakovjernika, koje na kraju postiže učinak umjetnog gnojiva: ubrzan rast i bujan plod. Ali kancerogen.
(Da izbjegnem nesporazume, upozoravam: usporedba u potpunosti oprečnih toposa nije učinjena zato da bi se zagovaralo ukidanje tradicionalnog modela na račun suvremenoga, već da bi se tradicionalnome modelu, kamo sreće, suvremeni model ukazao kao jedan od modusa obnove - tradicije.)

Marin Blažević je kazališni kritičar i član uredništva Frakcije

5 Argumentacija ovdje sumiranih kritičkih primjedbi na račun Prohićeve predstave dostupna je u kritici koju sam ljetos pod naslovom "Dimna zavjesa" objavio u *Novom listu*



Dubrovački ljetni festival: kratki pregled (ne)zbivanja

Festivalsko kazalište još je uvijek uvjetovano, kao i u pedesetima, istim tipom organizacije, koja uspostavlja jasnu demarkaciju na otvorenom prostoru, po uzoru na kazališnu kutiju

Piše: **Ivana Jašić**
Snimila: **Ana Opalić**

Kazalište koje smo u posljednjih nekoliko godina mogli gledati na **Dubrovačkom ljetnom festivalu** po teorijskim postavkama nalikovalo je dvorskoj sceni, koja u isto vrijeme proizvodi teatar i gleda ga iz publike, nudeći vrstu kazališta "che si riflette in se stesso".[1]
Festival koji je ove godine gotovo u cijelosti bio posvećen reminiscencijama na vlastitu prošlost govori o tome da se takav teatar, u

[1] U prijevodu: "koje se ogleda samo u sebi" (Ferroni, Giulio, *Il testo e la scena, Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1980., str. 9) O istom kazališnom sustavu u usporedbi s Držićevim teatrom vidjeti u: Prosperov Novak, Slobodan, *Planeta Držić*, Knjižnica Doma Marina Držića, sv. 1, Dubrovnik, 1996., str. 17 i dalje.



J. Kica: Julie Cezar

nedostatku boljeg, već uvelike iscrpljuje, paralizirajući scenu već odavno neupotrebljivim scenskim postulatima. Paraliziranje scene prvenstveno se odnosi na paraliziranje scenskog prostora, iz čije dvodimenzionalnosti nije dopušten iskorak u smjeru gledališta koje je, na ovaj način, prepušteno samo sebi i izdvojeno iz scenskog događaja. Ako je jedinstvo prizorišta i gledališta nekada označavalo zlatne godine festivala, danas bi način komunikacije festivalskog kazališta s gledateljem mogao biti opisan kao pantomima kroz umetnuto, neprozirno staklo.

Festivalsko kazalište još je uvijek uvjetovano, kao i u pedesetima, istim tipom organizacije, koja uspostavlja jasnu demarkaciju na otvorenom prostoru, po uzoru na kazališnu kutiju. Činjenica da u devedesetima gledatelj traži (a ponekad i nalazi) vlastito tijelo na sceni, ovakvu organizaciju prostora čini neodrživom.

Vrtoglava potraga za novim scenskim prostorima koja se intenzivirala u posljednjih nekoliko godina i činjenica da sve uvijek rezultira povratkom na staro, govori u prilog tome da problem nije u prostoru, već u načinu njegova korištenja. Festivalske izvedbe posljednjih godina usredotočene su na nekoliko gradskih i izvanjskih trgova, predviđajući policentričnost naizgled skučenih gradskih prostora, koji svojim uskim komunikacijama često otvaraju nove kazališne punktove. Kada ćemo se i kako moći služiti gradom koji već imamo ovisi, osim o koječemu, i o kazalištu koje bi ga drukčije organiziralo. Nitko se, još, na primjer, nije usudio režirati na gradskim ulicama, s publikom koja stojeći prati predstavu. To bi značilo odreći se velikih produkcija s unaprijed određenim brojem ulaznica. Publika kao živa sastavnica predstave, kojoj je omogućeno slobodno cirkuliranje, drukčije korištenje već postojećih prostora, drukčiji način bavljenja tekstom, upotreba novih medija, sve su to ideje za jedno drugo tisućljeće. Ono što se ovog ljeta dogodilo možda su naznake radionica koje to nisu uspijevale ostati do kraja, opterećene premijerno-svečanosnom strukturom Festivala, kao i uprizorenja antičkih tekstova čiji se modeli neće moći slijediti jer unutar festivala više ne postoji okvir za kazališno eksperimentiranje, kazališni (i društveni) laboratorij.

Strah od stvarnosti danas se na Festivalu javlja kao poseban oblik kazališne discipline, koja je sklona reciklirati čak i po stvarnost najopasnije tekstove. Nepovučene konzekvence *Planeta Držić* (pitam se što bi se stvarno dogodilo kad bi se povukle do kraja?), discipliniranje *Urotničkih pisama*, sve to dovodi u pitanje potrebu laćanja za ovakvim tekstovima, kao i potrebu za isticanjem ovakvih teorijskih predložaka.

Dubrovački ljetni festival nastavit će i dalje egzistirati u svojoj uhodanoj formi, tražeći usput nova financijska i infrastrukturna rješenja. U vremenu osiromašene kazališne znanosti to je sve što se o festivalskoj poetici, pri kraju dvadesetog stoljeća, može zaključiti.

Ivana Jašić je teatrologinja iz Dubrovnika

Strani redatelji u hrvatskome glumištu (OD 1970. DO DANAS)

Prelistao sam repertoare hrvatskih kazališta od 1970. do 1980. godine, pa mogu, usuprot mišljenju da strani redatelji kao skakavci dolaze u hrvatski teatar i uništavaju ga, iznijeti argument kako su strani redatelji u hrvatskom glumištu vrlo sporadične pojave

Piše: **Dalibor Foretić**

Stjecajem okolnosti ili ne, ovaj tekst, koji je naknadna pismena redakcija (dovršena u studenome 1998.) referata usmeno izloženog na teatrološkom skupu Krležini dani 1997. (raspravljalo se o hrvatskoj drami i kazalištu u europskom kontekstu), bit će intoniran donekle polemički. Pripremajući se za njega, krajem ljeta 1997. pročitao sam u *Hrvatskom slovu* opsežan tekst "Strani redatelji u hrvatskom kazalištu", objavljen u dva nastavka, iz pera jednog našeg redatelja i uglednog kazališnog prevoditelja. U tome tekstu on strane redatelje uspoređuje sa skakavcima koji su nasrnuli na hrvatski teatar uništavajući ga. Tekst počinje katastrofičnom tvrdnjom: "Od ljeta 1996. do ljeta 1997. izredalo se na pozornicama hrvatskih kazališta - desetak stranih redatelja."

Podatak je fantastičan, ali netočan, premda bih ja, usuprot njegovu zgražavajućem intoniranju, dodao svoje "pourquoi pas?": kamo sreće da je to istina. Ja sam u toj "najezdi" uspio uvidom u događaje te sezone pobrojati samo pet "uljeza" u za neke svete hrvatske, nikome izvana dostupne, kazališne hramove. No bez obzira na razmjere te pojave, usporedba sa skakavcima je neukusna, a još su uvredljiviji prigovori koje je pisac toga teksta istaknuo u odnosu na svoje kolege, strane redatelje koji su došli ovamo režirati.

Oni idu od sitne sganarelleovske žalopojke

o sirotim hrvatskim redateljima kojima stranci otimaju kruh do ideološki vrlo opasnog, da ne kažem rasističkog izraza "onečišćenje".

Citiram: "...neobjašnjiva učestalost gostovanja stranih redatelja u hrvatskom kazalištu nije pitanje kazališnog, umjetničkog ili kulturnog promišljanja ili estetike nego pitanje - onečišćenja. Onečišćenja hrvatskog jezika, hrvatskog scenskog govora i hrvatske kazališne tradicije." Prema tome autoru, ti stranci koji "toplovodaše" svojim "fastfudarijama" (njegovi izrazi, nap. p.) nekvalificirani su sudjelovati u hrvatskom kazališnom prostoru, jer "ne znaju hrvatski i ne poznaju hrvatsku kazališnu tradiciju".

Zastao sam kod te slavne hrvatske kazališne tradicije, jer se upravo njome mogu pobiti svi ovi, slažem se u tome s autorom, nimalo umjetnički, kulturnopromišljateljski, najmanje estetski prigovori o tobožnjem kazališnom onečišćenju. Hrvatska je kazališna tradicija, naime, od samih početaka modernog hrvatskog glumišta samom svojom biti težila k otvorenosti, ne zbog "dodvorljivog gostoprimstva" (još jedan pogrdan izraz našeg autora, nap. p), nego zato što se u toj otvorenosti osjećala kazališno jačom, jer je iz nje crpila snagu svoje samobitnosti. Ako rođendanom modernog hrvatskog glumišta uzmemo nadnevak praizvedbe *Jurana i Sofije* **Ivana Kukuljevića-Sakcinskog**, 10. lipnja 1840., u našim kazališnim kronikama čitamo kako je toga dana, od Ilirske čitaonice pozvano Leteće diletantsko pozorište iz Novoga Sada, preimenovano u Domorodno teatralno društvo, izvelo prvi put tu dramu.

Već sam taj čin pokazuje koliko su tadašnji, nazovimo ih tako, programeri kulturnog i kazališnog života bili otvoreni prema bliskim i srodnim kulturama, a neki su od njih, koje bi današnji ksenofobi mogli smatrati strancima, presudno sudjelovali u kazalištu onoga vremena žareći ga i potičući na hrvatski izričaj naspram tuđinskog njemačkoga i mađarskoga, poput **Dimitrija Demetra** i **Vatroslava Lisinskog**. Hrvatska kazališna tradicija u multinacionalnom konglomeratu K. und K. monarhije emineninto računa sa stranim umjetnicima koji bi mogli doći i pomoći u stvaranju autentičnoga hrvatskog glumišta. To ne smije izazivati nikakve frustracije, dapače, na tu činjenicu moramo biti ponosni. Naime, Zagreb je bio najjače kazališno središte u ovome dijelu Europe, koji nazivamo slavenskim Jugom i usisno mjesto za mnoge kazališne umjetnike iz drugih srodnih nam i bliskih slavenskih naroda.

Spomenut ću samo slučaj **Ignjata Borštnika** kojega Slovenci s pravom smatraju utemeljitelj-
em svoga modernog glumišta, a zapravo je više radio, režirao i glumio u Zagrebu nego u Sloveniji. Uz njega se mogu spomenuti **Hinko Nučič** i **Vika Podgorska**, a, ako se vratimo malo natrag u povijest, i neke dinastije koje su



V: Taufer: Odisej i sin

desetljećima dominirale zagrebačkim kazalištem, poput **Freudenreichovih** ili dinastije **Ružička-Strozzi**. Svi oni su kao stranci došli u Hrvatsku, osjetili je kao zavičaj i dali neprocjenjiv doprinos hrvatskome teatru. Mogli bismo spominjati mnoge primjere koji pokazuju otvorenost i Zagreba, ali i ostalih hrvatskih teatara prema stranim umjetnicima. U novije doba vrlo znakovit primjer je dvogodišnji boravak **Bojana Stupice** u Zagrebu. Nakon što je **Gavella** sa svojim učenicima otišao iz HNK i osnovao Zagrebačko dramsko kazalište, Stupica je oblikovao dvije sezone koje su bile najznačajnije ne samo za HNK, nego ravnopravno stoje s dosezima Gavelle i njegovih "otpadnika" u povijesti hrvatskog teatra pedesetih godina.

Prelistao sam repertoare hrvatskih kazališta od 1970. do 1980. godine, dokad su sustavno obrađeni, pa mogu, usuprot mišljenju da strani redatelji kao skakavci dolaze u hrvatski teatar i uništavaju ga, iznijeti argument kako su strani redatelji u hrvatskom glumištu vrlo sporadične pojave. Evo nekih kvantificirajućih podataka. U četrnaest kazališta i dva festivala s vlastitom produkcijom u jedanaest promatranih godina radilo je 39 redatelja izvan Hrvatske (trideset iz ostalih jugoslavenskih republika, devet iz inozemstva), što znači po 3,5 redatelja na godinu. Oni su režirali 69 predstava od ukupno 771 premijere u kazalištima, ne računajući festivale. Svaki strani redatelj režirao je, dakle, u prosjeku 1,76 predstavu u nekom našem kazalištu ili na festivalu. U odnosu na ukupan broj premijera u kazalištima, njihov udjel iznosi 8,56 posto izvedenih naslova. Njihove predstave doživjele su 2106 izvedaba, pa je u prosjeku svaka izvedena 54 puta, što je bolje od uobičajenog hrvatskog prosjeka od tridesetak izvedaba u repertoarnim kazalištima.
Duboko sam uvjeren da bi i u osamdesetim i devedesetim godinama kvantifikacije pokazale sličnu učestalost. Osobno bih volio da je tih gostujućih redatelja bilo više, jer bi se time

Budući da je svaka njegova predstava najčešće uspješni šok iznenađenja, Magelli izaziva stalnu sumnjičavost konzervativnih krugova našeg kazališnog establishmenta. Učinili su sve da ga onemoguće, neutraliziraju, čak i fizički otjeraju iz Hrvatske

dokazala otvorenost i današnjeg hrvatskog glumišta. Na žalost, kazalište je prije svega umjetnost koja se ne dade kvantificirati, pa se sporadičnost gostujućih redatelja još više osjeća po umjetničkim dometima. Osim nekoliko iznimaka, oni nisu ostavili velikoga traga u hrvatskom teatru. S obzirom na to da smo do 1991. živjeli u Jugoslaviji, podijelio sam te gostujuće umjetnike na redatelje koji su dolazili iz drugih jugoslavenskih sredina i na one iz ostalih europskih zemalja, te vrlo rijetke izvan našega kontinenta, svi iz SAD. Ni broj redatelja iz drugih jugoslavenskih nacionalnih kultura nije bio naročito velik (od raspada Jugoslavije praktično je sveden na ništicu). Postojao je doista u doba Jugoslavije nepisani ideološki diktat da se razmjenjuju umjetnici i djela iz nacionalnih kultura. Stanoviti broj redatelja, koje srpski kazališni žargon naziva "kuferašima", došao je upravo po tome diktatu, naročito u kazališta izvan Zagreba. Oni bitno smanjuju kvalitetnu razinu tih utjecaja.

Međutim, unutar Jugoslavije postojao je i obratan proces - mnogi hrvatski redatelji režirali su u drugim kazališnim sredinama. Premda bi bilo zanimljivo analizirati reverzibilni učinak tih procesa, on nadmašuje okvire ovoga istraživanja. Mogu samo na osnovi dugogodišnjeg praćenja svih važnijih kazališnih zbivanja u Jugoslaviji iznijeti dojam da je utjecaj hrvatskih redatelja u ostalim jugoslavenskim kazališnim kulturama bio zapaženiji nego utjecaj redatelja iz tih nacionalnih sredina u hrvatskome teatru.

Najznačajniji utjecaj u promatranome razdoblju na hrvatsko glumište imali su slovenski redatelji. Oni su bili najviše prisutni i ostavili su najviše traga. Spomenut ću samo imena **Mile Koruna**, **Dušana Jovanovića** i **Janeza Pipana**, te zadržati se na umjetničkoj suradnji dvojice redatelja koji su ostavili doista bitan i vrlo važan pečat u hrvatskome teatru. Prvi je **Vito Taufer** koji je s nekoliko zanimljivih i nekonvencionalno režiranih spektakala (**Gogoljev** *Revizor*, **Shakespeareov** *Kralj Lear*) krajem osamdesetih godina u tadašnjem riječkom Narodnom kazalištu "Ivan Zajc" otvorio možda umjetnički najproduktivniju fazu toga kazališta. Osobito je važna njegova posljednja predstava u Rijeci, **Krležino** *Kraljevo* (1990.), koja svojim neobuzdanim ludizmom znači još uvijek *novum* u interpretaciji toga djela i moguću smjernicu za nova, smjela istraživanja Krležina teatra. U Zagrebačkom kazalištu mladih Taufer je pred sam rat, kao da naslućuje provalu primitivizma i barbarogenijstva koja će nas doskora preplaviti, ostvario vrlo važnu predstavu *Odisej i sin* **Vene Taufera**, koju smatram boljom, idejno ubojitijom od estetiziranije praizvedbe u Slovenskom mladinskom gledališču u Ljubljani, koju je također on režirao.

Drugi, uvjetno rečeno, slovenski redatelj koji je svojim predstavama ostavio traga u hrvatskom glumištu je **Eduard Miler**. Kažem uvjetno, jer je on po majci Slovenac, a živio je i formirao se kao glumac i redatelj u Njemačkoj, ali je dobrim dijelom svoga opusa vezan za slovenski, a nekim predstavama i za hrvatski teatar. Njegove režije **Goldonijeve** *Trilogije o ljetovanju* u Splitu (1989.) i *Magic & Loss*, prema **Brucknerovoj** *Bolesti mladeži* u Zagrebačkom kazalištu mladih iznimne su glazbenom strukturiranošću i vizualnom suptilnošću, naročito potonja. Nastala u doba rata, sagledavajući iz modernog rakursa jednu mladost bez iluzija i ideala, ona je uistinu magično privlačno djelovala na mladu publiku (bilo je srednjoškolaca koji su je gledali i po nekoliko puta), pa možemo reći da je na njoj stasala cijela jedna generacija mladih zagrebačkih kazalištaraca. Posljednje njegovo važno gostovanje u Zagrebu urodilo je predstavom **Brechtova** *Pira malograđana* u Satiričkom kazalištu "Kerempuh" 1997. godine.

Srpski redatelji su dolazili, najčešće, vrlo zanimljivo, kao redatelji srpskih tekstova, najviše **Nušića** i u rezultatima bili su, općenito govoreći, ispod dosega koje su postizali na beogradskim i ostalim srbijanskim pozornicama. Ilustriram to primjerima *Gospođe ministarke* koju je **Ljubomir Draškić** režirao u zagrebačkom HNK (1980.), a **Miroslav Belović** u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića (1982.). Te predstave su bile ispod njihove uobičajene razine, a nisu ni iz Nušića izvukli ono što se dalo. Domećem k tome **Dejana Mijača** i njegovu režiju *Radovana III.* **Dušana Kovačevića** u Satiričkom kazalištu "Jazavac" (1988.), koja je bila ispod njegove razine, uz optimalnu podjelu (u naslovnoj ulozi gostovao je **Boris Dvornik**). Jedan od rijetkih srpskih redatelja koji su režirali značajne hrvatske tekstove bio je **Arsa Jovanović** koji je u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića postavio **Tudiševićev** *Nauk od mužova* (1973.), jednu od prvih za scenu otkrivenih fračezarija, uz bitnu i dragocjenu pomoć scenografkinje Rumunjke **Florike Maloreanu**.

Valja izdvojiti sudjelovanje **Ljubiše Ristića** u hrvatskom teatru, doista vrlo specifično u odnosu na sve ostale redateljske pojave u promatranom razdoblju. Zbog njegove šezdesetosmaške reputacije, Ristiću je bilo prešutno zabranjeno režirati u Beogradu i Srbiji, pa se on praktično od samih kazališnih početaka usmjerio prema ostalim jugoslavenskim kazališnim sredinama. Prve značajne kazališne prodore ostvario je u Sloveniji, odakle se ovjenčan aurom tada trendovskih avangardnih i izvaninstitucionalnih težnji, okrenuo prema Hrvatskoj, djelujući u Zagrebu i Splitu. Prva njegova predstava, postava Krležina *Michelangela Buonarrotija* na Splitskom ljetu (1977.), u sali izgorjelog Hrvatskog narodnog kazališta, imala je programatsku vrijednost. On ju je sam označio neobarokom, a rađena je po tada gotovo neprepoznatoj metodi dekonstrukcije, nizanjem snažnih, začudnih i upečatljivo formiranih scenskih slika u nekonvencionalnom prostoru kao jedno od prvih postmodernističkih ostvarenja u hrvatskom teatru.

Više odjeka imala je njegova režija praizvedbe drame *Oslobođenje Skoplja* **Dušana Jovanovića** u Zagrebu (1978.), u produkciji Centra za kulturnu djelatnost SOH-a, tada jedinog punkta koji je poticao izvaninstitucionalne oblike kazališnog okupljanja. Predstava je, kao i nešto kasnije ostvareni Jovanovićevi *Karamazovi* (1981.), iz sasvim novog rakursa osvjetljavala dotad prešućivane ili ideološki crno bijelo frizirane tabu teme rata i neposrednog poraća. Od ostalih desetak predstava koje je Ristić režirao u Hrvatskoj valja izdvojiti praizvedbu prve velike drame **Slobodana Šnajdera** *Kamov, smrtopis* u zagrebačkom HNK (1978.), te Shakespeareova *Hamleta*, kojim je otvoreno obnovljeno splitsko kazalište (1980.), predstavu koja je lucidno naslutila vrtloge posttitovske ere koja će



P. Magelli: Elektra

dovesti do rasapa Jugoslavije.

U prvoj fazi svoga djelovanja, od 1973. do 1985. kada dobiva na upravu subotičko kazalište, Ristić je bio isto toliko fascinantan koliko i osporovan redatelj. O razlozima fascinacije, naročito kod mladih kazalištaraca, već sam nešto napomenuo pišući o temeljnim postulatima njegove tada prevratne kazališne poetike. Razlozi osporavanja bili su dvostruki. U krugovima tada još uvijek umjetnički snažnih postgaveljanskih kazališnih umjetnika on je svojim scenskom neobuzdanošću izazivao zgražanje i otpor. Drugi razlog bio je političke prirode. Ristić se otvoreno zalagao za tzv. "jedinstveni jugoslavenski kazališni prostor". Jedan od naših prvih sporova bio je upravo oko takvog koliko umjetnički, toliko i politički intoniranog programa. Za razliku od Ristića, smatrao sam da jugoslavenski kazališni prostor mora biti mjesto afirmacije i konkurencije pojedinih nacionalnih kultura, stvaranje novih kvalitetnih pomaka u njihovim dodirima i srazovima, ali ne po cijenu unifikacije.

Ristić je 1981. postavio u Zagrebu *Karamazove* prvi put pod firmom svoga kazališta-pokreta "K.P.G.T." (kazalište, pozorište, gledališče, teatar). Njime je pokušao ostvariti svoju jugoslavensku kazališnu sintezu, osobito otkako je za to dobio bazu preuzimanjem subotičkog kazališta, te osnivanjem ljetnih kazališnih festivala u Budvi i Kotoru. Ne ulazeći u političke premise takvog okupljanja, valja reći da je u kazališnom pogledu on ipak u toj sintezi poštovao osobitosti nacionalnih kultura, izborom tekstova i prijevoda, posebno okupljanjem mladih kazalištaraca iz cijele Jugoslavije, među kojima je bilo i hrvatskih umjetnika. Projekt je u svojoj otvorenosti bio u početku bez natruha unitarističkih naznaka. Kako je Ristić sve manje bivao redateljem, a sve više postajao političar, tako je i njegov pokret postajao sve izopačeniji u unitarističkom smislu. Njegov politički angažman zatomljavao je i podređivao kazališni, vodeći ga stranputicama sve dalje od njegovih šezdesetosmaških ideala, dovevši ga danas konačno do jednoga, tobože ljevičarskog, stupa potpore Miloševićeva režima.

Od makedonskih redatelja u Hrvatskoj su radili **Ljubiša Georgievski**, **Vladimir Milčin** i **Naum Panovski**. Georgievski je najviše bio vezan za Rijeku, gdje je režirao nekoliko predstava, od kojih je najzapaženija bila dramatizacija u magičnom realizmu fascinantne zbirke pripovjedaka **Živka Činga** *Paskvelija*. Ipak, njegov najvredniji rezultat bila je režija *Leara* **Edwarda Bonda** na Dubrovačkim ljetnim igrama (1981.), predstava koja je teatraliziranjem ambijenta dosad najviše u totalitetu scenski osmislila tvrđavu Lovrjenac. Milčin je promašio na Igrama ambijentalnu izvedbu **Euripidovih** *Bakhi* (1984.), ali je na Splitskom ljetu poslije toga postavio vrlo zanimljivu, ambijentalno svedenu postavku kod nas dotad neizvedena teksta **Michela de Ghelderodea** *Ukleti pjevač* (1991.). Naum Panovski je u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku režirao 1984. praizvedbu *Anere*, jedine tragedije **Ive Brešana**, a u riječkoj Talijanskoj drami postavio iznimno zanimljivu interpretaciju najbolje drame slovenskog pjesnika i dramatičara **Dane Zajca** *Voranc* (1987.), vrlo zahtjevne u svojoj poetskoj, dramaturškoj i metaforičkoj složenosti.

Od gostujućih redatelja iz inozemstva najviše je bio prisutan u zagrebačkom HNK-u Rumunj **Horea Popescu**. Njegovoj scenskoj snovitosti sjajno je uspjelo uobličiti **Ibsenova** *Peer Gynta* (1977.), manje zanimljiva u svojoj idejnoj benignosti bila je njegova režija dramatizacije romana *Majstor i Margarita* **Mihaila Bulgakova** (1985.), a njegov scenski razrastajući san ponovno je blijesnuo u **Giraudouxovoj** *Ondini* (1992.). Sredinom sedamdesetih valja istaknuti dva uspjela gostovanja češkog redatelja **Jana Kačera** u zagrebačkom HNK-u, u suptilno češki humornom postavljenom Gogoljevu *Revizoru* (1975.), te fascinantnom **Čehovljevu** *Galebu* (1976.). U posljednje vrijeme zapažena je predstava *Tramvaj zvan žudnja*, koju je režirao Amerikanac **Steve Kent**. Neki je smatraju najboljim predstavom HNK-a u ovoj njegovoj prilično stagnantnoj fazi.

Na Dubrovačkim ljetnim igrama imali smo dvije predstave *Hamleta*, koje su režirali vrlo poznati češki redatelj **Jiri Menzel** (1982.) i nešto manje poznati Mađar **Laszlo Babarczy** (1990.). Obojica su više ili manje promašili, prvi umetanjem grotesknih elemenata koji nisu pristajali Lovrijencu, a ni prihvaćeni do kraja u ansamblu, a drugi grubom denaturacijom toga prostora da bi pokazao raspad socijalističkog sistema, u vrijeme kada su o tome već i vrapci na krovu pjevali. Premda ni njegov konačni rezultat nije bio cjelovit, više od njih postigao je engleski redatelj **William Gaskill** ambicioznom i sjajno zamišljenom režijom

Sofoklovih tragedija *Kralj Edip* i *Edip na Kolonu* (1976.), koje je, kao metafora Edipova sljepila, povezivala noć, pa se prva tragedija izvodila o zalasku sunca na tvrđavi Sv. Ivana, a druga u samu zoru na Srđu.

Od stranih redatelja u novije vrijeme najviše je pridonio hrvatskome glumištu Talijan **Paolo Magelli**. Osjećajući da u talijanskom kazališnom prostoru ne može ostvariti svoje kazališne ideje, on je od rane mladosti krenuo skitalačkim putovima mnogih svojih velikih kazališnih sunarodnjaka. U početku radi u Rumunjskoj, potom se ustaljuje u Beogradu, režirajući i u drugim jugoslavenskim sredinama. U Hrvatskoj najprije počinje raditi na Splitskom ljetu, a od 1987. stalno se nastanjuje u Zagrebu. Prvi njegov veliki kazališni poduhvat bio je spajanje u jedan veliki spektakl **Beaumarchaisove** komedije *Figarova ženidba* i njezine replike *Figaro se razvodi* **Ödöna von Horvatha** (1986.) u Dramskom kazalištu Gavella. Na dubrovačkom i splitskom festivalu ostvaruje veličanstvenu Euripidovu trilogiju - *Feničanke* (1987.), *Elektra* (1988.) i *Helena* (1990.). Te tri predstave nisu vezane samo autorom, nego i tematikom, te Magellijevom interpretacijom zasnovanom na intuitivnom naslućivanju ratnih užasa koji nam predstoje. Ta trilogija u cjelini je neosporni domet kazališta na otvorenome u nas, ali je *Elektra*, postavljena u napuštenom selu Zeljovići ponad Postrane, u samome vrhu barem moga doživljavanja spoja scenskog i ambijentalnog.

Magelli je na Igrama postavio i vrlo provokativno osuvremenjenu interpretaciju Držićeva *Dunda Maroja* (1989.), na iskopinama u predjelu Pustijerna. Za vrijeme rata u zagrebačkom HNK režira izvrsnu, glumački raskošnu predstavu Goldonijeva *Impresarija iz Smirne*, u "Gavelli" u vrijeme stalnih općih opasnosti radi von Horvathovu dramu *Vjera, ufanje, ljubav* (premijera je zbog toga bila u podne), te tragikomičnu **de Fillipovu** *Veliku magiju*, u sjajnom spoju režijskih domišljanja i glumačke pregnantnosti. Njegov posljednji veliki ciklus posvećen je ruskim autorima. Najprije je u "Gavelli", u produkciji Teatra "Garage" postavio **Čehovljev** *Višnjik*, a potom usporedo u Zagrebačkom kazalištu mladih *Ujaka Vanju* i *Tri sestre*. Slijedi Gogoljev *Revizor* u Satiričnom kazalištu "Jazavac" i na kraju, ponovno u "Gavelli" **Turgenjevljeva** drama *Mjesec dana na selu*, čiju je bijelu romantičnu auru, ne mijenjajući nijednu riječ, pretvorio u turobnu ovovremenu strukturu osjećanja.

Magelli nije iznimna pojava u hrvatskom kazališnom životu samo iznenađujućim dramaturškim obratima, logički konzistentnim poniranjima u neistražene revire drama najčešće svjetske klasike i začudnim, katkada i bizarnim scenskim interpretacijama. On je veliki dobitak za naše glumište prije svega izuzetnim radom s glumcima u kojima budi neslućenu scensku energiju, dovodeći ih do

Mi smo ipak mala kultura, a takve kulture moraju biti što otvorenije ne više po ideološkom nalogu, nego spontanim sudjelovanjem na svjetskom tržištu ideja. Ako se zatvaraju, ako pokazuju ksenofobične poticaje, one sebe mogu lako osuditi na to da postanu indijanski rezervati

izvrsno i sasvim nekonvencionalno ostvarenih scenskih likova. Budući da je svaka njegova predstava najčešće uspješni šok iznenađenja, Magelli izaziva stalnu sumnjičavost konzervativnih krugova našeg kazališnog establishmenta. Učinili su sve da ga onemoguće, neutraliziraju, čak i fizički otjeraju iz Hrvatske. Usuprot takvim zaplotnjačkim nastojanjima, usuđujem se ustvrditi da on za mene više nije strani redatelj, jer se stalno nastanio u Zagrebu, ima hrvatsko državljanstvo i Hrvatska mu je na neki način postala Itaka, dok premrežava Europu svojim kazališnim putovanjima. Zbog toga njega uistinu treba smatrati iznimkom ne samo prisutnošću, nego i po onome što je dosad ostvario u hrvatskom teatru.

U posljednje vrijeme u hrvatskom glumištu učestalo sudjeluje i poljski redatelj **Janusz Kica**, trajno nastanjen u Njemačkoj. Prvu predstavu, adaptaciju **Kiplingove** *Knjige o džungli*, ostvario je u Zagrebačkom kazalištu mladih, gdje potom režira Shakespeareov *San Ivanjske noći* i dramatizaciju **Dumasova** romana *Tri mušketira*. Kica se odlikuje svojevrsnim minimalizmom, uklapajući male, začudne scenske znakove u prazni prostor scene kojom dominiraju glumci u maksimalnom poticanju svih oblika njihove fizičke i verbalne izražajnosti, što je pokazao i u postavci Shakespeareova *Na Tri kralja* u Kazalištu "Komedija", te nešto manje uspješno u prvom svom ambijentalnom dubrovačkom okušaju, režirajući Shakespeareova *Julija Cezara* na Lovrjencu.

U najnovijoj fazi Teatra &TD ravnateljica **Mani Gotovac** uspostavila je dobre koprodukcijske odnose s nekim francuskim kazalištima i festivalima. To kazalište ugostilo je trojicu francuskih redatelja, ali od njih najzapaženiji rezultat ostvario je **Christian Colin** u fantazmagoričnoj viziji *Mrtve svadbe* **Asje Srnec Todorović**, učinivši njezino visoko šifrirano dramsko pismo vrlo prozirnim znakovima i stanjima današnjeg vremena. Colin je potom režirao u Zagrebačkom kazalištu mladih **Koltèsova** *Roberta Zucca*, ali ipak sa skromnijim, glumački manje izražajnim i mizanscenski difuznijim scenskim učincima.

Treba spomenuti i dva velika redatelja koji su na poziv **Petra Brečića**, u njegovim nastojanjima da u splitskom HNK-u ostvari relevantnu sintezu nacionalnog i univerzalnog, potkraj osamdesetih godina gostovali u Splitu. **Roberto Ciulli** je tamo postavio **Brechtovu** *Operu za tri groša*, u kojoj se iz razigrane klaunerije postupno gradi razotkrivajuća slika društvene korumpiranosti i represije. **Anatolij Vasiljev** je sa svojom trupom na Hvaru pripremao predstavu **Pirandellove** drame *Večeras improviziramo*. Oko gostovanja tih redatelja, u trenucima kada se Jugoslavija već urušavala, a afirmirala se ideja o hrvatskoj nezavisnosti, javlja se odbojni, ksenofobični, nacionalistički naboj, koji ni ti redatelji ni njihove predstave nisu zaslužili. Oni su instrumentalizirani za razgaranje stanovite ksenofobije prema stranim redateljima, koja traje potmulo sve do danas, do teksta koji sam na početku spomenuo.

Od te ksenofobije imamo više štete nego koristi. Mi smo ipak mala kultura, a takve kulture moraju biti što otvorenije ne više po ideološkom nalogu, nego spontanim sudjelovanjem na svjetskom tržištu ideja. Ako se zatvaraju, ako pokazuju ksenofobične poticaje, one sebe mogu lako osuditi na to da postanu indijanski rezervati. I danas presudnu važnost ima ono što je hrvatsko glumište pokazivalo tijekom čitave svoje povijesti, krajnju otvorenost, prijemčivost prema stranim utjecajima, njihovo pretvaranje u svoju stvaralačku energiju. Naše kazalište i naša kultura moraju biti što više otvoreni prema stranim utjecajima, tim više što je gavelijanstvo kao formula istrošeno. Gavella je postao mitsko mjesto hrvatskoga glumišta. Koliko je on uopće razaznatljiv novim naraštajima, svjedoči bizaran podatak kako i ravnatelj i neki glumci (o novinarima da i ne govorimo) Dramskog kazališta Gavella, njegovo ime sklanjaju - u ženskome rodu. Potrebne su nove opcije, naročito u razbijanju redateljske učmalosti. Uz nove naraštaje hrvatskih redatelja (**Bobo Jelčić, Borna Baletić, Ivica Buljan, Rene Medvešek, Ozren Prohić**), potrebno nam je što više dobrih stranih redatelja i njihovih iskustava u traganju ne samo za novim poetikama nego i za osnovama na kojima će se graditi zanimljiv, aktualan i relevantan teatar.

Dalibor Foretić je kazališni kritičar iz Zagreba



Svijet (od) sapunice

Interaktivna slagalica kao dojmovi s *Glembayevskog ciklusa* izvedenog u HNK 04.-06.11.1998.

Smislio: **Mario Kovač**

"Ja sam tog dana sjedio u kutu i pasivno promatrao događaje i čitavo ono naše gospodsko društvo... Sjećam se: ti su mi ljudi izgledali smiješni i žalosni u isti mah."
(M. Krleža: DESET KRVAVIH GODINA "Konverzacija u jednom salonu godine devet stotina i sedamnaeste")

04.11.1998. **Jose Armando** doznaje da se **Rodolfo** vratio u Veliku kuću. Stoga se vraća na imanje i između njega i oca izbija velika svađa. **Esmeralda**, pak, shvaća koliko je bila u krivu glede njega. Pada u nesvijest i kada konačno dođe k sebi, zamišljajući da ju je **Lucio** silovao, pomisli kako je užasno i razmišljati o tome. Stoga pokušava očajnički pobjeći od **Lucija** koji želi da ona bude zauvijek samo njegova. **Dominga** doznaje s kim je **Esmeralda** i boji se za nju zbog onog što bi joj se moglo dogoditi. **Juana** nagovara **Lucia** neka ostavi **Esmeraldu** na miru. **Esmeralda** se vraća kući, ali je iznenađena time što su svi oko nje nekako suzdržani i tajanstveni. **Adrian** pokušava uvjeriti **Gracielu** kako je besmisleno da potiskuju svoju ljubav. **Jose Armando** i **Rodolfo** po tko zna koji put dolaze u sukob u kojem **Jose** odbija očev prijedlog. **Fatima** je sva izvan sebe i očajnički traži svoju kćer. **Lucio**, pak, nastavlja s opijanjem i jedina opsesija što mu se vrti po glavi jest kako ponovno pronaći **Esmeraldu**.
(anonimni autor: TV EXTRA "Svijet sapunice - Esmeralda")



NAGRADNA OSMOSMJERKA
Glembayevski ciklus

Posložite gore navedene pojmove u osmosmjerku i neoznačena polja čitana redom dat će vam konačno rješenje. Dopisnice s točnim odgovorima šaljite na adresu uredništva, a dobitnike čekaju vrijedne nagrade.

L	E	O	N	E	P	Y	N	O	T	K	B	E	N	R
Y	S	L	M	S	A	B	A	Y	D	R	L	L	Y	A
R	M	I	I	Y	U	E	N	A	A	I	E	A	L	E
O	E	V	L	D	L	T	A	B	N	Ž	N	U	L	I
G	R	I	D	B	A	T	U	M	I	O	B	R	O	L
E	A	A	A	Y	E	E	J	E	E	V	A	A	M	L
R	L	R	N	M	L	R	O	L	L	E	C	S	A	E
G	D	L	N	A	E	L	B	G	L	C	H	D	G	T
C	A	V	Y	K	R	L	A	R	I	L	R	E	P	S
O	T	U	R	B	A	N	I	E	A	I	M	U	Ž	A
L	I	A	A	D	E	L	P	T	A	N	B	E	G	C
E	M	H	P	L	A	R	R	N	A	A	D	R	N	A
J	O	S	E	A	R	M	A	N	D	O	A	T	U	C
A	L	I	C	A	N	O	O	A	E	C	E	R	P	I
M	E	U	K	H	F	I	R	D	I	E	O	D	A	N
I	R	O	N	L	C	A	D	E	V	O	G	A	S	U
T	U	K	O	U	L	I	L	C	I	K	L	U	S	R
A	A	D	L	K	E	A	D	O	M	I	N	G	A	A
F	O	A	N	G	E	L	I	K	A	O	R	A	P	B
R	A	G	O	N	I	J	A	N	I	L	T	I	A	C

ADRIAN, AGONIJA ALLY, ANGELIKA, AUREL, BARUNICA CASTELLI, BEN, BETTE, CAITLIN, CIKLUS, COLE, DANIELLI, DANNY, DOMINGA, EDDIE, ESMERALDA, FATIMA, GLEMBAY, GRACIELA, GREGORY, HNK, JOSE ARMANDO, JUANA, KLARA, KRIŽOVEC, LAURA, LEDA, LENBACH, LEONE, LUCIO, MEG, MELITA, MOLLY, NACI, OLIVIA, PARO, PAULA, PUBA, RAE, RALPH, RICARDO, RODOLFO, SAPUN, SILBERBRANDT, SYD, TIM, TONY, URBAN



"Krleža umjetničkim skalpelom društvenog anatoma i individualnog psihologa likvidira trgovačku aristokraciju i njihov glembayevski pogled na svijet."
(Miroslav Vaupotić: KNJIŽEVNI GODIŠNJAK 1961. "Pisci jugoslavenskih naroda")

05.11.1998. **Danny** dolazi k **Syd** i zatekne je uplakanu. Kaže mu da je izgubila jedino do čega joj je stalo. **Danny** se otrgne od **Syd** koja mu priznaje koliko je privlači, kaže mu kako ne može sve imati. **Syd** se zaklinje da će se osvetiti **Molly**. **Ally** se protivi braku sve dok ne dobije poruku da je bolje da se vjenčanje održi. **Tony** ponudi da će ići u zatvor kako ne bi morao svjedočiti. **Molly** se skriva. **Tony** treba izvaditi dozvolu za brak i traži od **Ally** da počnu živjeti zajedno. **Ally** i **Syd** se posvađaju i zamalo potuku, no u trenutku kad im se dodirnu ruke zastanu i značajno se pogledaju.
(anonimni autor: TV EXTRA "Svijet sapunice - The City")

"Napiši ti, dragi brate, trideset stranica magle, a ne mora biti ni pametno! Glavno je da se čita, a da nije razumljivo! Jer kad bi oni (kojima je to štivo namijenjeno) razumjeli što čitaju, ne bi čitali! Oni su stado, a mi smo pastiri!"
(M. Krleža (citirajući 27 hrvatskih biskupa): DANAS 1.aprila 1934. "Kuda srlja čovječanstvo")

06.11.1998. **Cole** pokušava šmugnuti nakon vođenja ljubavi s **Olivijom**, ali ona ga uhvati za ruku. **Bette** ih promatra kako se strasno grle. **Gregory** zapaža **Timovu** nelagodu dok gleda **Bena** i **Meg** zajedno. **Elaine** iskazuje vječnu zahvalnost **Ricardu** na tome što je spasio **Paulu**. **Ricardo Pauli** izjavljuje koliko ju voli i uvjerava ju da ne može živjeti bez nje. **Bette** se zgraža pred **Olivijom** kako je mogla spavati s **Elaineinim** sinom, a ova se pravda kako nije znala tko je **Cole** kad ga je upoznala. **Caitlin** pleše s **Ricardom** ne bi li **Colea** učinila ljubomornim, no on se pravi ravnodušan. **Eddija** obuzme panika kad čuje kako **Paula** uvjerava **Ricarda** da **Ralph** nije radio sam. Strahuje koliko ona zapravo zna o njegovoj umiješanosti u njezinu torturu. **Ricardo** pita **Rae** je li **Paula** bila silovana. **Rae** objašnjava **Ricardu** da **Ralph** nije silovao **Paulu**, ali ju je emocionalno mrcvario. **Caitlin** i **Olivia** dijele svoju bol: vole nekoga tko im ne uzvraća ljubav.
(anonimni autor: TV EXTRA "Svijet sapunice - Sunset Beach")

"I, evo, što je bitna oznaka naših malograđanskih ideologa, idealističkih inženjera našeg papirnatog i književnog hrvatstva, kao svih ukletih vitezova: oni nisu nikada htjeli ono što se je dogodilo, i nikada neće kao što jest, i nikada se ne će pomiriti s onim što jest, jer ono što i kako jeste, ono što je momentalno, ono je za nas Hrvate kroz vjekove nepodnošljivo."
(M. Krleža: DESET KRVAVIH GODINA "Malograđanska historijska shema")

Mario Kovač je student kazališne režije i voditelj Schmrtz teatra



Uz izvedbu kazališnog projekta *Hodač* Magdalene Lupi

U traganju za kamovskim svijetom

Piše: **Darko Gašparović**
Snimio: **Dražen Šokčević**

Točan i tematu te (meta)psihologiji sukladan odabir prostora kazališne igre bijaše prvi, nuždan, preduvjet pogotka u srž kamovskoga svijeta

Više od pola stoljeća poslije svoje barcelonske smrti, 8. rujna 1910., **Janko Polić Kamov** bijaše ostao nerješivom zagonetkom za književnu kritiku i historiografiju, a jednako tako ni kazalište nije bilo nalazilo pravoga ključa za vrata ulaska u posebnost kamovskoga svijeta. Sam je Kamov, u pismu **Mišku Radoševiću** pred kraj života (18. IV. 1910.), zapisao važne misli o svom dramskom radu: "... moje je uvjerenje, da sam u drami našao svoje pravo mjesto i izlaz, pa da su mane mojih radnja - prednost. Ja idem za tim, da dramski izrazim našu duševnost i da budu svi faktori, zapleti, kulminacije i raspleti čisto psihološki: moje su drame tek psihološke slike i *nejasnoća* je tu važna radi realizma... Naša duša ima u sebi sve tendencije svih epoha i svih ljudi i drama samo *potencira* one, koje kod jedne epohe ili čovjeka prevladavaju. Ali izraziti se može naša duša samo onda, ako se upotrijebe sve moguće frazeologije, od naturalističkih do mističkih, impresionističkih, simbolističkih; ja ne idem za tim da mi junaci govore realistički, jer je riječ tu samo da izrazi njihovu nutarnjost na što kraći, zbiljski i rukopipateljniji način." (Janko Polić Kamov, *Članci, feljtoni i pisma,* 1984.)

Bilo ono ispravno ili ne, tek činjenica jest da se to osobno uvjerenje u teatarskoj praksi dosad nije potvrdilo. Doduše, poslije epizode školskoga studija glume **Ace Biničkog** 1928. godine, kad su izvedene dvije Kamovljeve rane jednočinke, *Tragedija mozgova* i *Na rođenoj grudi*, hrvatsko je glumište posljednjih desetljeća više puta posezalo za uprizorenjem Kamova - *Orgije monaha* u ZKM-u i Kazalištu Marina Držića, *Mamino srce* u Dubrovniku i splitskome HNK, *Tragedija mozgova* u Rijeci, Osijeku i Splitu, *Salon sa slikama obitelji Polić* i *Iznakaženi* u Rijeci - postigavši neka zanimljiva





otčitavanja znakova što ih emanira taj poseban i osebujan svijet. No, ni pojedinačne izvedbe, niti pak uzete u cjelini, nisu se one dovinule do istinskoga, dubinskog uvida - pa onda, ni neposredna, kazališna, pred-stavljanja, fenomena moderne hrvatske, i (srednjo)europske, kulture zvane Kamov.

Što je tomu razlogom? Odgovor nije jednostavan niti jednoznačan. Kažimo ovako: Kamovljevi su dramski tekstovi s jedne strane opterećeni literarnošću i upisivanjem znakova njegove epohe (društvenih, političkih, psihološkib, svjetonazornih), s druge pak upravo vape za jakom tjelesnom ekspresijom u žudnji metapovijesne fikcionalnosti. Opsesivno premrežen mračnom morbidnošću, s dubinskim korijenima u tragičnome genetskom obiteljskom kodu, stalnim prepletanjem erosa i thanatosa, te grotesknim izobličenjem duševne sfere protagonista i njihova svijeta, kamovski je, svekolik, diskurs užlijebljen u osobit urbanitet, s nekoliko temeljnih toposa: obitelj, ulica, krčma, bordel. U odnosu spram drama, jednako je jak, ako ne i jači, dramski naboj agona između tjelesnog i duševnog, ljubavi i smrti, jedinke i svijeta, položen u romanu *Isušena kaljuža*, novelama, lakrdijama i pismima, kao i sačuvanim anegdotama iz Kamovljeva života i stvaranja.

Upravo je za tom građom posegnula dramaturginja **Magdalena Lupi** u svome zamišljaju "nezavisna kazališnog projekta na specifičnoj lokaciji" *Hodač*, koji je praizveden početkom srpnja u prostorima pothodnika na kraju Strossmayerove ulice u Rijeci (zapravo Sušaku), potom u ljeto predstavljen u Dubrovniku, te napokon nedavno odhodao pothodnikom Sopot-Središće u Novom Zagrebu u sklopu 25. Salona mladih. Znakovito je, premda slučajno, da pothodnik na sušačkoj Piramidi, zapušten i taman, izlazi baš na ulicu Janka Polića Kamova.

Doista: točan i tematu te (meta)psihologiji sukladan odabir prostora kazališne igre bijaše prvi, nuždan, preduvjet pogotka u srž kamovskoga svijeta. On se, naime, teško ili nikako ne snalazi u uvjetima zatvorene građevine građanskoga kazališta, bila ona neobarokna ili pak moderna. Drastičan raskorak takva prostora i anarhična, do ekstaze potpune slobode dovedena duha Kamovljeve poetike, naprosto iz nje isisava njenu poticajnu i životadnu energiju, te se kazališni čin, uza sve redateljske dosjetljivosti i glumačke eskapade, pretvara u obrazac mrtvoga teatra. Kao pasionirani putnik i hodač, Kamov je svim svojim bićem žudio za lutanjem beskrajnim prostranstvima svijeta i duše, tvoreći iz toga svoju literaturu. Zato je ambijentalan, urbani prostor, može se reći, istinska kamovska zadanost.

Malobrojni gledatelji postavljeni su u poziciju rotirajućih subjekata spram raspršenih prizorišta događanja (stubišta, hodnici, razbijeni izlozi, malen kućni vrt). Njima se, tijekom performansa, pridružuju, u prolazu, slučajni namjernici. Upadom hodača-izvođača u prostor započinju se brojna značenjska preoblikovanja, temeljena prvenstveno na mimskoj improvizaciji koja je, međutim, vrlo promišljeno i pomno usustavljena u prizorni niz. Slike i kretanja doživljaju neke od okosnih događaja znanih iz Kamovljeve biografije i literature: ljubav spram sestre Milke i njena smrt, od mlađega brata Nikole sačuvana Jankova skica za parodiju Otela "na sušački" u malom kućnom kazalištu Polićevih, đački manifest o "domu i svijetu" koji je Janko govorio u Lokvama početkom stoljeća, teror rigidna školskog odgoja i izgon iz škole, strastvena erotska ljubav spram Kitty (istodobno krajnje tjelesna i začudno metafizička), željeznička katastrofa na pruzi od Klisa prema Kninu, zatvor, doživljaj alkohola, cigarete i bluda... Napokon, i nadasve: putovanja u traganju za "Avantirom našom gospođom", simbolizirana neprestanim hodanjem. Poslije žestoka, do paroksizma dovedena, udara na čula, u najboljoj živoj tradiciji artaudovskog kazališta, gotovo bez predaha u sklopu cjelovita čina, zbiva se, dakako, odlazak. No prije nestanka učetverostručena Hodača utapanjem u mračan bezdan kamovskog ništavila odigrat će se čin izuvanja. Četiri para cipela ostaju na tlu kao znak izlaska u konačnu slobodu, ali i kao memento da netko je tu bio i prošao.

Jednostavna izvedba, vizualno upotpunjena minimalističkim likovnim rješenjima **Lare**



Badurine, a popraćena ritmički i dinamički vrlo izražajnom glazbenom kulisom **Ivana Šarara**, neprestance nas podsjeća da je praiskonsko izvorište umjetnosti kazališta mim. Riječ zastupljena je minimalno, pa i tamo gdje jest doima se skoro suvišnom, osim u prizorima izrazito deklamatorskog "štiha" (govor "svjesnom daštvu"), ili pak programatskog značenja (objašnjenje imena Kamov kao programa za književnost i život). Tijela se kreću u prostoru, sljubljuju i razdvajaju, traže osamu i hrle u nerazlučiv koloplet, koračaju i trče, plešu i miruju, valjaju po podu i uspinju nogama na strop, padaju u erotski trans i uranjaju u stiliziranu tišinu nepokreta. Usustavljenost (anti)poetika apsurda, anarhije i groteske, tih temeljnih okosnica ne samo Kamova nego i cijela svijeta pobune, psovke, neobuzdane strasti i totalne negacije građanskoga reda i morala (koji rečeni pisac, i ne samo u sklopu hrvatske književnosti, predstavlja), u izvedbi se projekta ostvaruje pretapanjima prizora i njihovim ulančavanjem, s naglascima na pojedinim elementima posebne izražajne snage. Nježnolirski, predsmrtni, ples sestre, prožima se s rafiniranim erotizmom ljubavne igre između Kamova i Kitty; divlja erotika prizora s prostitutkom kontrapunktira se tužnom nepomićnošću tijela poslije željezničke nesreće. Uopće se kolektivni prizori odlikuju izvanredno maštovitom razradom detaljističi minuciozne totalne glume.

Budući da nije potpisan redatelj, može se zaključiti da je riječ o kolektivnoj režiji pod objedinjujućim nadzorom dramaturškog oka autorice projekta Magdalene Lupi. U tom se smislu Hodač ukazuje iznimno zanimljivim i uspješnim kazališnim projektom na tragu istraživanja suodnosa funkcija redatelja, dramaturga i glumca. U suvremenom alternativnom kazalištu, pa tako i hrvatskome gdje je posebice upečatljive rezultate u takovu istraživanju pokazao Teatar Exit, nije to, dakako, nikakav novum već, danas, logična zadanost. Ipak, posebnost je Hodača u tome da priču ne uzima iz svakodnevice, već iz jedne osobne filozofije života i bogate prakse življenja, vjerojatno ponajbolje izražene glasovitim stihom Tijesan mi bijaše vijek a velebna bješe mi duša!

Trajući latentno, a neprestano, od davne barcelonske smrti njena izvorna protagonistica do danas, ta se egzistencijalna filozofija i praksa pokazuju veoma koherentnim životnim i umjetničkim sustavom, građenim na samim paradoksima: dovršenost u nedovršenosti, smisao u besmislu, ljepota u ružnoći, smrt u životu. Dakako, i obrnuto. A da pravi i potpun teatarski odgovor na pitanja i izazove toga i takva sustava nije moguć u zatvorenu prostoru kazališne kutije i uporabom klasičnoga redateljsko-glumačkog postupka i umijeća, dokazao je sada, pozitivnim kontraprimjerom u odnosu na dosadašnja uprizorenja Kamova, riječki Hodač.

Provedba ideje Magdalene Lupi, uza sav znalački trud i žar njenih mladih suradnika, bila bi nemoguća bez izvanrednog kvarteta hodača. Tako to vazda biva u kazalištu, da u konačnici ipak sve prolazi ili pada na glumcu-izvođaču. Prekrasne pojave, majstorica plesna i mimska umijeća, **Iva Nerina Gattin** fantastično se preobražava u sestru, pa Kitty, putnicu iz vagona, napokon prostitutku, zračeći ujedno onim neobjašnjivim i neponovljivim - osobnošću, u svakome kretu, u svakome pomaku usne ili oka. Njen sjetan ples u liku sestre Milke i katarzičan erotski zanos s Kamovim, ostaju posebice u pamćenju. Tri hodača, tri Kamova, izvrsno funkcioniraju i kao zasebnosti i kao cjelina. **Žak B. Valenta** perfektnim je mimskim iskazom predstavio naivnu, u biti djetinju začuđenost pred svijetom; **Alex Daković** točno doziranu karikaturalnost i lakrdijaštvo; **Edvin Liverić** egzistencijalnu začudnost. Tako je iz individualno osmišljenih i izrađenih kreacija, usklađivanjem u cjelinu teatarskoga promišljaja i pokazivanja mišljenog, rođen i izrastao uzbudljiv kolektivan kazališni čin.

Zaključno, valja kazati: hrvatska je kazališna scena, u posljednje vrijeme inače ponešto posustala u živosti i bogatstvu ideja i njihovih provedbi, s Hodačem dobila vrstan i mnogoznačan prinos koji oduševljava i zanosi. Štoviše, nadahnjuje i poziva na nova teatarska hodanja i putovanja.

Darko Gašparević je dramaturg i teatrolog iz Rijeke

kazališna anketa 1998.

pamtim

zaboravljam

Sličnim pitanjem kao i na kraju 1996. godine, ali s jednim dodatkom, *Frakcija* je, znatiželjna, na odabranom uzorku domaće kazališne javnosti provela malo "istraživanje" javnog sjećanja. Prije dvije godine kazališnim je trudbenicima svih struka postavljeno pitanje: "po čemu ćemo pamtiti 1996. godinu?" Ovaj puta zanimalo nas je i naličje: "po čemu pamtite, a po čemu biste najradije zaboravili (kad biste mogli) kazališnu 1998.?" Proučite anketu i zaključke izvedite sami, a možda ćemo Vam već u sljedećem broju i mi pomoći.

RENE MEDVEŠEK, glumac i redatelj

pamtim ITD-ova "Usporavanja" i Matulinog "Münchhausena"
želim zaboraviti - Ø

DUBRAVKO MIHANOVIĆ, student dramaturgije

pamtim s početka godine ITD-ova "Usporavanja", a na kraju godine gostujuću predstavu "Nadpostolar Martin" Renea Medvešeka. Ovu godinu pamtim i po mojoj prvoj pravoj premijeri ("Bijelo" u splitskom HNK-u) te nagradi koju sam dobio za taj tekst
želim zaboraviti sve što bih želio zaboraviti iz '98. već sam zaboravio.

VILI MATULA, glumac

pamtim po dvije stvari: ljubomoran sam što sa ZKM-om nisam bio u Bogoti i što s "Daskom" iz Siska nisam bio u Edinburghu, iako sam bio pozvan.
želim zaboraviti sramotu da "Daska" iz Siska igra svoje predstave svugdje po svijetu osim u Zagrebu. Sramota je i činjenica da prostor u Frankopanskoj 22 ne funkcionira zbog toga što Vladimir Pezo ne dopušta da se tamo igra

VJERAN ZUPPA, dramaturg i profesor na ADU

pamtim ITD-ova "Usporavanja" i Magellijevih "Mjesec dana na selu"
želim zaboraviti dramu HNK-a koja se uopće ne može uvažiti kao repertoar nacionalne kuće, niti kao ideja nacionalne kuće, niti kao minimum umjetničkog morala.

MATKO RAGUŽ, glumac i redatelj

pamtim Nisam vidio ništa po čemu bih zapamtio proteklu kazališnu godinu. Bilo je dobrih predstava, ali ništa nije bilo toliko značajno da bi obilježilo godinu. Nažalost, nisam vidio predstavu Renea Medvešeka, iako sam čuo da je dobra, dok je "Mjesec dana na selu" samo potvrda dobrog rada nekih ljudi kao što je i "Münchhausen" potvrda kvalitete Vilija Matule kao glumca.
želim zaboraviti hrvatski film koji je definitivno u agoniji, kao što neki naslovi i govore.

GEORGIJ PARO, redatelj, intendant HNK

pamtim Ohrabruje i obećava povratak festivalskog ansambla na Dubrovački ljetni festival, što može udahnuti život i razviti kreativnu energiju na tom, za hrvatsko kazalište, izuzetno značajnom prostoru.
želim zaboraviti Obeshrabruje način medijskog komuniciranja na temu kazališta, kao, uostalom, i života uopće.

NATAŠA GOVEDIĆ, kazališna kritičarka

pamtim belgijsku predstavu "Tijela" Thierry Smitsa zbog izvedbene rigoroznosti i multimedijalnosti (slikarstvo-drama-ples-glazba)
želim zaboraviti sve obrade Shakespeareovih drama; osobito HNK-ovog "Kralja Leara" i Gavellinu "Zimsku priču" zato jer njihovi redatelji još uvijek nemaju svijest o širini i dubini teorijskih interpretacija britanskog Barda, već pokušavaju igrati klasike kao da su novorođene kazališne bebe

BORIS SENKER, teatrolog

pamtim neke izrazito zanimljive pokušaje da se glumac odmakne od redatelja i pisca kao što su "Usporavanja" i "Münchhausen" koji je nadrastao dječju predstavu.
želim zaboraviti Ništa ne bih posebno izdvojio osim sveukupne loše atmosfere u zagrebačkom kazalištu te (ne)raspoloženja i mlakosti većine izvedbi.

LUKAS NOLA, filmski i kazališni režiser

pamtim "Mjesec dana na selu" u Gavelli
želim zaboraviti: Što sam želio zaboraviti, zaboravio sam, a više niti ne idem na mjesta gdje bih vidio nešto što bih poželio zaboraviti.

NIKOLA BATUŠIĆ, teatrolog

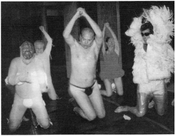
pamtim Magellijevu predstavu u Gavelli "Mjesec dana na selu".
želim zaboraviti nesistematične repertoarne izbore po zagrebačkim kazalištima koja bi svojom tradicionalnom fizionomijom trebala gledatelje unaprijed pripremiti na pozitivna i ugodna iznenađenja, a to nisu uspjeli.

PERO KVRGIĆ, glumac

pamtim "Mjesec dana na selu" u Gavelli
želim zaboraviti godinu dana bez ZKM-ove pozornice

KREŠO DOLENČIĆ, redatelj

pamtim 1998. po nastanku Gavellinih predstava "Mjesec dana na selu" i "Zapadno pristanište", po gostovanju kazališta Gavella u Budimpešti, po gostovanju "Ospica" u Londonu i po Nagradi hrvatskog glumišta za najbolju predstavu u cjelini. Proteklu godinu pamtim i po punom gledalištu kazališta Gavella i promijeni profila naše publike.



Cezar

Mani Gotovac došla je na čelo splitskog HNK-a, a Teatar Exit otvorio je svoju dvoranu. U ITD-u su se dogodila "Usporavanja".
želim zaboraviti da je prošla još jedna godina bez pravog, jakog kazališnog festivala, nismo dobili kazališnu kulturnu politiku, a kazalište u Hrvatskoj još uvijek funkcionira stihijski

NINA VIOLIĆ, glumica

pamtim "Usporavanja" Bobe Jelčića u ITD-u
želim zaboraviti "Rock & Roll" Emila Matešića u Gavelli i činjenicu da je "Hamper" Renea Medvešeka ove sezone imao samo 10 izvedbi što će, ako se tako nastavi, dovesti do gašenja predstave

BOBO JELČIĆ, redatelj

pamtim gostovanje kathakalija i nô tetara na Eurokazu. Važno je da je ZKM bio na festivalu u Caracassu, a Gavella na MES-u. Neke su predstave nezasluženo završile u drugom planu: "Dvije legende" u Varaždinu, "Zapadno pristanište" u Gavelli, Montažstroj i "Nadpostolar Martin". Na odsjeku za dramaturgiju zagrebačke ADU događaju se bitne promijene na bolje.
želim zaboraviti Teško sam došao do toga što bi trebalo zapamtiti, premalo je bilo upečatljivih stvari i tu činjenicu bih rado zaboravio. Želim zaboraviti i odnos vlasti prema ITD-u, apsolutno čitavu kulturnu poli-repertoarnom promišljanju domaćih kazališta, čini mi se da je način na koji su se tijekom prošle godine, tobože kazališni ljudi, definitivno bacili pred noge novokomponiranim političarima, najbolniji i za kazalište najpogibeljniji. Ne čini mi se, naime, da je politika (osim kazališnih zgrada na koje su pripadajući joj tajkunčići vjerojatno bacili oko, ali se samo još nisu usudili pokušati) imala nekakvog naročitog interesa u kazalištu - sve gluposti te vrste što su kulminirale "slučajem Šnajder" samo su posljedica načina na koji sami kazalištarci uvlače tu politiku u svoj svijet. Dovoljno je osluhnuti po kuloarima i čuti najsnažnije "programske argumente" ljudi



Nadpostolar Martin

tiku u ovoj zemlji te nedostatak uspostavljanja kriterija "što je dobro, a što loše" jer sve postaje isto. Zaboravio bih i loš, maćehinski odnos prema jednoj cjelokupnoj profesiji koja je izuzetno važna, a to je dramaturgija.

HRVOJE IVANKOVIĆ, kazališni kritičar

Iz hrvatske kazališne 1998. mogao bih izdvojiti tek dvije ili tri predstave za dulje pamćenje, prije svih "Munchhausena" Vilija Matule. To je ujedno i dio odgovora na drugo pitanje, no po strani svih "ludih kazališnih para", nebuloznih i pretencioznih predstava i krajnje nesuvislosti u koji su se borili za mjesta intendanata ili ravnatelja hrvatskih kazališta, pa da se shvati tko su ti ljudi koji su politiku i političare na najdegutantniji način uvukli tamo gdje im nije mjesto. A u zemlji u kojoj je već provedena sveopća duhovna "škegrizacija" i u kojoj će, shodno tome , za desetak godina prosvjećeni Hrvati hrvatski govoriti jedino još sa svojim poštarom i mesarom, s takvog puta nema povratka. Stoga se bojim da će se i kazališta polagano početi pretvarati u elitne burekdžinice, robne kuće i mesarnice, baš kao što se i većina hrvatskih knjižara preko noći pretvorila u trgovine mješovitom robom. Uostalom, neke od predstava koje se trenutno mogu vidjeti na repertoaru, dodatni su poticaj u takovrsnom procesu tranzicije hrvatskog glumišta.

BRANKO BREZOVEC, redatelj

pamtim nô, kathakali, Kodo, inovativne, ustpravne redateljske koncepte Baletića i Jelčića
želim zaboraviti Biškupićevo obrazloženje Šnajdrova neizbora te dvostruki komentar Mani Gotovac na to; "Glembajevski ciklus" u zagrebačkom HNK-u

SANJA NIKČEVIĆ, kazališna kritičarka

pamtim povratak emociji
U svijetu je taj proces započeo camp, ironijski i svjesni povratak kiča koji je krenuo iz "velikog centra" Amerike i "rubova" (npr. Španjolske). Za one koji vide ispod površine (šljokica, plastike ili izrugivanja) to je bio očiti pokazatelj povratku emocija i temeljnih ljudskih vrijednosti - smislu i vrijednosnim vertikalama. Dokidanje sveprisutnosti zla koje je uslijedilo nakon faze relativizacije dobra i zla. Dobro dobiva jasno mjesto, a zlo zlo postaje jasna opozicija i svjestan izbor. Pravo afirmativnog svjetonazora na javno iskazivanje kao ravnopravnog onom subverzivnom.
U kazalištu to znači da se nakon rasutosti nepovezanih komadića na sceni vraćamo priči (kao odrazu svijeta koji ima smisao) i sretnom kraju (kao pobjedi dobrog). Naravno da se to događa kroz glumačko umijeće, a ne redateljski diktat.
Odatle svjetski uspjeh (u smislu sve-planetarnog igranja) komada poput "Art" Yasmin Reze. U Hrvatskoj se to vidi u afirmativnom nazoru na svijet Gavranovih predstava ("Zaboravi Hoolywood" - režija Z. Mužić, "Ljubavi G. Washingtona" u Mostaru i Sarajevu), preko emocija "Nadpostolara Martina" Rene *Medvešeka, do glumačke priče na* sceni u esenciji ovog pristupa - "Münchhausen" u izvedbi Vilija Matule. (Ima toga i 1997. - glumačka priča u Raguževim predstavama, govor o ljubavi u Lukićevim "Plastičnim kamelijama" u režiji Nenni Delmestre, ili

Stulijeva "Kate Kapuralica" koja je postala Luceova "Katina Gvardijanka" u režiji Marina Carića, topla priča o siromašnoj obitlji sa sretnim krajem)
želim zaboraviti crnilo i ništavilo
Prikaz nepostojanja smisla i bilo kakvog sustava vrijednosti. Relativiziranje dobra i zla ili prikaz potpune vladavine zla. U svijetu - uspjeh "Mamu mu...tko je prvi počeo" D. Dukovskog na Bonskom festivalu, kod nas - Koltesovo "Zapadno pristanište" Grumov "Događaj u mjestu Gogi"... Predstave jako hvaljene (što je samo dokaz da su kritičari spori u procjeni svjetskih trendova), ali se teško održavaju na repertoaru, posljednji izdisaji prošle vrijednosti. Redateljski diktat. Glumci marionete, "hodači" po sceni u funkciji redateljske ideje ("Cezar" Brezovec, "Pilad" Buljan). Mogu proći samo oni redateljski "diktatori" koji su na vrijeme osjetili da se nakon "iskorištavanja" glumaca moraju vratiti pobuđivanju osjećaja u njima ("Mjesec dana na selu" Magelli), ili koji oduvijek vjeruju u pričanje priče ("Tajna krvavog mosta" Vitez).

MAGDALENA LUPI, dramaturginja

Dobar dio 1998. godine osobno mi je protekao u pripremi i realizaciji predstave "Hodač" nastale u nezavisnoj produkciji u Rijeci, tako da nisam uspjela u cijelosti pratiti sva kazališna događanja u Hrvatskoj. Ipak, u ovome (uvjetnom) izboru izdvajam:

- u kontekstu današnjeg vremena odlično prepoznatog Krležu u predstavi "2 legende" HNK Varaždin i režiji Borne Baletića
- "Nadpostolara Martina" riječkog Gradskog kazališta lutaka i njegova autora Renea Medvešeka koji iz malih i običnih stvari stvara neobično maštovite predstave
- gostovanje budimpeštanskog teatra "The Shamans" na Festivalu malih scena u Rijeci čiju predstavu "Disimulatori" odlikuje nevjerojatno moćna performerska energija
- situacija u riječkom HNK Ivana pl. Zajca koji će, izgleda i kraj godine, nažalost dočekati bez svog intendanta

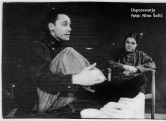
Sve ostalo u nas vezano za i oko teatra u '98 nastojati ću što prije zaboraviti.

JASEN BOKO, kazališni kritičar

želim zaboraviti Mrcvarenje Glembajevskog ciklusa na nacionalnim scenama donedavno blaženopočivajućeg Miroslava Krleže sigurno je najgora stvar koja nam se dogodila na kazališnim pozornicama u inače ne osobito značajnoj godini. Krležu su podobni Hrvati najednom ponovno otkrili, valjda kako bi dokazali da je on zapravo loš dramski pisac o čemu su onda i vrištali s pozornice.
Iza pozornice najmračnija stvar sigurno je prešutna odluka vlasti da nam crkva postavlja kazališne intendante i uz to povezani kukavičluk ministra kulture da lupne šakom o stol i postavi Slobodana Šnajdera na mjesto koje mu pripada.
pamtim Riječ je zapravo o dva ista događaja iz povijesti kazališnog bešćašća koje sam naveo gore. Takvo srozavanje hrvatskog glumišta kroz izvikivanje Krležinih rečenica sa bogato dotiranih pozornica nacionalnih muzeja te znakovita šutnja ministra kulture u slučaju crkvenog (ne)postavljanja intendanta, spuštanje je na samo dno kontejnera za smeće iz kojega hrvatska kultura mora izvući pouke i naučiti nešto pozitivno. Stvari obično treba dovesti do kraja i pokazati im prljave gaće kako bismo ih mogli početi graditi (odijevati) iz početak. Pa su te dvije nacionalne sramote najbolje stvari koje su nam se mogle dogoditi, te će možda novi ministar kulture (bio on pop Šuljić ili nadbiskup Tamarut) krenuti nekim novim stazama.

DARKO LUKIĆ, dramaturg, ravnatelj Teatra &TD

Dvije stvari *pro domo sua* uz još samo dvije latinske riječi u zaključku o njima
pamtim Kazališnu '98 zapamtit ću po čak četiri nominacije za Nagradu hrvatskog glumišta predstavi "Usporavanja" Nataše Rajković i Bobe Jelčića, kao ohrabrujućem znaku da je jedan kazališni projekt potpuno izvan svakog "main-streama" i repertoarne konvencije prepoznat u svojim vrijednostima i prihvaćen kao kazališno legitimno pravo na bitnu različitost, pravo priznato, dakle, od najviše kazališne ustanove-nagrade u državi, koja je time ne samo nagradila autorsku ekipu "Usporavanja", nego i sve one koji vjeruju da smo u kazalištu, kao i u životu, utoliko bogatiji što smo više različiti. Zapamtit ću to kao nešto bitno za kazalište što u kazalištu valja promovirati.
želim zaboraviti Zaboravit ću u toj godini agoniju Teatra &TD proživljavanu od rujna do studenog, tu nestretnu smjesu nes-


Usporavanja
foto: Nino Šolić

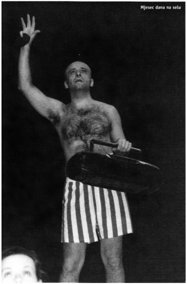
porazuma, kalkulacija, slučajnih gluposti i namjernih lukavosti, perverzno savezništvo kazališnog neznanja i stručne zlonamjernosti, sva ta nesnalaženja i sva ta manipuliranja, kao nešto što s kazalištem uistinu nema nikakve veze, i što u kazalištu trema deratizirati.

PAVLICA BAJSIĆ, studentica dramaturgije

pamtim "Nadpostolara Martina", "Usporavanja", Baruna "Münchhausena", "Zimsku priču" i "Zapadno pristanište", konačno udomljavanje Teatra Exit, te dodjeljivanje nagrade Marin Držić za najbolji dramski tekst mladom autoru Dubravku Mihanoviću.
želim zaboraviti ostatak

MAJA KOVAČ, skupina Not your bitch!

pamtim Kazališna družina "Not



Mjesec dana na selu

your bitch!" '98 godinu pamtit će po drugoj urađenoj predstavi skupine. U predstavi "Ja te volim, manje ili suviše, izobličeno pokvarenišču, kao što je i ostali svijet, ako se pokvarenost može odrediti kao način na koji drugi ljudi misle" uspjele smo simbolički prikazati potčinjavanje i konkurenciju u muško-ženskim odnosima, uspješno zaključile da niti jedna vrsta dominacije nije pozitivna, te ostale težiti za žensko-muškom revolucijom. Šljokičasto smo zadovoljne što upotpunjujemo amaterski kazališni život i što nas ta scena podržave. Odlučile smo da za sljedeću godinu nećemo raditi nove predstave, nego ćemo biti aktivne u performansima.

želim zaboraviti Negativnost '98 očitovala se u ljudskoj prijetvornosti. Svi se slikaju s nama, tapšu nas po ramenu, govore kako smo talentirane, bajne, srebrne, ali malo ima onih koji bi pomogli (psihički, fizički, financijski...) u našem daljnjem razvoju. Umne dimenzije nam se šire, imamo još mnogo toga za reći i prikazati, ali... nema prostora, nema novaca, nema mogućnosti, nema ih, nema nas, kao da ne postojimo.

VALDIMIR STOJISAVLJEVIĆ VAKI, dramatičar i redatelj

pamtim U proteklој godini dvije stvari mi se čine značajnima: Tjedan suvremenog plesa i gostovanje Brezovčeve predstave "Cezar" u Puli.

Festival Tjedan suvremenog plesa izborom programa i brojem gledatelja uspostavio je kvalitetan odnos s javnošću i zahvaljujući trudu Mirne Žagar obnovio vjeru u plesni izričaj .

Brezovac je pokazao još jednom kako umije u dramski tekst svojim dramaturškim intervencijama unijeti svježinu i onu privlačnost koja oduševljava gledatelje kao i znalce.

želim zaboraviti Najlošijim držim sindikalni pritisak kulturnajka u Metropoli koji je rezultirao povećanjem plaća sa sredstvima za proizvodnju, odnosno smanjio sredstva za programe jer drugog nije bilo. Tako sva dobra volja gradskog ministra g. Čuture i savjetnika g. Žagara da temeljno mijenjaju model proizvodnje stoji na mjestu. Kulturnjaci trebaju veće plaće, naravno, ali moraju i trezveno razmatrati pravo stanje stvari. Priče o raznim maglama zamagljuju pogled na činjenicu da nevježe raznih kategorija uništavaju prometanje "kulturnog blaga" u "kulturni proizvod" u Hrvata na kraju 20. stoljeća. A romantici i dalje pjevuše o tržišnoj kulturi, budale o duhovnosti, a stručnjaka je sve manje.

AIDA BUKVIĆ, studentica kazališne režije

1998. godina je u kojoj su se kazališta prečesto nesebično otvarala skupim, da ne kažem preskupim kazališnim projektima koji nisu naišli put do kazališne publike. No u 1998. godini pojavile su se i dvije ne toliko skupe, da ne kažem jeftine predstave, koje karakterizira nepretencioznost, jednostavnost i životnost i koje publika želi gledati. To su i moji kazališni događaji koje bi trebalo, ako ne zapamtiti, onda ih se barem sjetiti. Prva je "Münchhausen" Vilija Matule, a druga "Usporavanja" Bobe Jelčića i Nataše Rajković. Što se tiče događaja za zaborav smatram da bi bilo opasno zaboraviti svaku pogrešku (eufemizam za sramotu) koju je naša kazališna javnost napravila, odnosno dopustila. Iako smo skloni zaboravu, ne bi trebalo zaboravljati ništa, ne zato što događaja za zaborav ne bi bilo, dapače, već zato da se oni kojim slučajem ne bi ponovili. Zaborav je ionako najveći neprijatelj kazališne umjetnosti.

GIGA GRAČAN, kazališni kritičar

Što autori znadu što je kazalište! To ne znadu ni kritičari!
(Julije Benešić)

Kako sam u kalendarskoj 1998. stjecajem kojekakvih prilika vidjela još manje izvanzagrebačkog kazališta no što inače nekako uspijem, smatram sebe diskvalificiranom za odrješite odgovore o događajima + i - (ma čak ni "Münchhausena" nisam još dospjela pogledati, a reklo bi se da ga prosudbe osoba posve oprečna kazališnog ukusa visoko kvalificiraju za prednzak super plus).

Za predznak ultra minus kandidiraju se dvije datumski gotovo posve podudarne pojave: ugasnuće dvotjednika "Vijenac" i nepotvrđivanje Slobodana Šnajdera intendantom HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci. Bez kazališnih stranica upokojenih novina niz relevantnih autora raznih generacija, naročito tzv. mlade, ostaje bez otvorene suradničke adrese; adrese koja prirodno nije mogla obuhvatiti ukupan hrvatski kazališni prostor pak joj se kadšto znala prigovoriti metropolna isključivost; adrese koja je, uz moju sukrivnju koju ovdje javno ispisujem, na kazališnim stranicama crpla iz ostatka svijeta zacijelo manje no što krajem devedesetih priliči; adrese, napokon, na kojoj nije manjkalo barem erosa prema teatru i argumentiranih prosudbi.

Ne, nisam imala uvid u podastrti intendantski program* Slobodana Šnajdera, niti sam pratila kontroverze na liniji velikodostojnici Crkve u Hrvata - Šnajder kolumnist. S ovih dviju osnova jesam diskvalificirana za prosuđivanje o odluci ministra kulture - no mislim da sam kvalificirana motriri pojave u tzv. sinoptičkoj perspektivi. U raster kakav svojim javno prezentiranim intelektualnim i kreativnim formatom oblikuju aktualni intendanti/direktori/ravnatelji naših HNK-ova, pa i gradskih kazališta, Slobodan se Šnajder u najmanju ruku uklapa. A ako je tako temeljito uvjerio i riječki teatar i čitavi Grad te ga izrijekom žele, zašto njemu ne dati priliku da se možebit i malkice posklizne na kori tih tričetiri banane, a njima lekciju da malo paze komu vjeruju???

*P.s. Na dan moga emajliranja zatraženog prinosa Frakcijinoj anketi, 6. prosinca, dotični je dokument borməš utiskovljen, i to u nezavisnom dnevniku velikog foramta i još veće naklade. Pa se čini da sam diskvalificirana i s naslova nekonzumiranja dotične tiskovine... Nu, kako je gostoljubiva Frakcija (barem) tromjesečnik, prilika je da inaugurira intendantsko/ravnateljsko/direktorski dokumentarni blok i - poradi primijenjene komparatistike - objelodani recentne zaprimljene programe uvaženih potpisnika(-ca). Dužni ste to, kolegice i kolege, ne samo struci - a do dokumenata ćete garant doći, nisu valjda pod četveronožačkom šifrom iz kluba jazavaca i lisica.

DRAŽEN ŠIVAK, glumac

pamtim Moram biti iskren i priznati da su me u prošloj sezoni "živim" održala jedino "Usporavanja". To je bio događaj koji je obilježio moju prošlu sezonu, glumačko iskustvo, ali i, uz "Nadpostolara Martina", zasvijetlio među ostalim događajima.

želim zaboraviti Nepravedno bi bilo izdvojiti neki projekt kao posebno loš (zakinuo bi ostale), a to ne bi ni imalo smisla. Pokušat ću zaboraviti prošlu sezonu jer kroz detaljnije upoznavanje i očiti neživot na hrvatskoj zakulisnoj i "predkulisnoj" sceni, došao sam do sve sistematičnijeg izbjegavanja kontakta s većinom kazališnih događaja.

GORDANA VNUK, umjetnička voditeljica Eurokaza

pamtim Za mene je najvažniji kazališni događaj u prošloj godini bio Festival ikonoklastičkog teatra koji sam organizirala u kazalištu Chapter u Cardiffu. Festivalom sam predstavila svoj najuži umjetnički izbor. Radi se o grupama i umjetnicima koje sam preko Eurokaza pratila od početka njihove karijere (Soc. Raffaelo Sanzio, BAK-truppen, Theatre du Point Aveugle, Goat Island, Branko Brezovec), a koji su ovoga puta sakupljeni na jednom mjestu i po prvi puta pod tim nazivom, gotovo kao zametak umjetničkog pokreta kojemu sam nastojala dati adekvatan teoretski i kritički okvir.

želim zaboraviti U prošloj godini jedno od većih razočarenja bio je slovenski teatar koji je izgleda posustao i izgubio svoju prijašnju energiju i ideje. To se sigurno odnosi i na jednog od najčešćih gostiju Eurokaza, kazalište Mladinsko, koje osim što je organizacijski i rukovodstveno potpuno obezglavljeno, nije u stanju više proizvesti niti jedan iole ozbiljniji projekt. Sve što sam s njima započela u prošloj godini, uspjeli su zeznuti. Na međunarodnom planu najveće je razočaranje bio program festivala Bonner Biennale koji je pokazao potpuni nedostatak koncepcije i nerazumijevanje selektorice što bi ta manifestacija htjela i trebala biti.

NIVES MADUNIĆ, kazališna kritičarka

Pored obilja neukusa najšire znanoga kao čudo hrvatske naïve (ili naivnosti?), te PDV-a koji ne posustaje u proždiranju svega što se smatra proizvodom nacionalne kulture, tijekom 1998. godine zapravo i nema onoga čega bi se valjalo sjećati. Ali zaborav kojemu žudimo često ne ide u korak s htijenjem. Tako nikako ne mogu zaboraviti vlastite posjete centralnoj nacionalnoj kazališnoj kući HNK-u u Zagrebu. Od Shakespearovog "Kralja Leara" u siječnju do Krležine "Lede" i "U agoniji" u listopadu 1998. HNK u Zagrebu dosljedno potvrđuje da hrvatskom glumištu ne može pružiti ništa više do ogromnoga zamora, jada, čemera i tuge, opće indolencije prema stvarnosti, činovničkoga trajanja, nekreativnosti, pozerstva i samodostatnosti. A sve je to proizvod ponajprije na sigurnome angažmanu uhljebljenih nekadašnjih manjih i većih glumačkih talenata koji su tko zna iz kojih sve osobnih i općih razloga sami sebe umirovili i prije no što su dosegli glumačku zrelost. Glasno zijevanje u topli crveni pliš utonule publike jedino je što se još primjećuje u HNK-u u Zagrebu.

A ako se ipak želi naći nešto dobro u "državi Danskoj" onda su to pojedinačni pokušaji i rezultati Bobe Jelčića, Borne Baletića, Gorana Grgića, Rene Medvešeka, Vilija Matule, Nore Krstulović, Relje Bašića, Stanka Juzbašića te osnivanje Udruge dramskih pisaca i scenarista i dodjeljivanje prostora Centra za kulturu "August Cesarec" Teatru Exit.

BORNA BALETIĆ, redatelj

pamtim 1998. prije svega po nekim svojim vlastitim kazališnim postignućima, stvaralačkim zadovoljstvima i susretima; ako moram spomenuti neka djela to su predstava B. Brezovca "Cezar" i predstava HNK Varaždin "Norci"

želim zaboraviti da sam izgubio svaki kriterij što se tiče negativnih stvari

MANI GOTOVAC, kazališna kritičarka, intendant HNK u Splitu

pamtim 1998. po drami "Cigla" Filipa Šovagovića i njezinoj kazališnoj izvedbi, te po "Usporavanjima" Bobe Jelčića i Nataše Rajković

želim zaboraviti Najvećim zlom hrvatskog teatra smatram dominaciju kiča, populizma, novokomponiranog folklora, muzejskog kazališta i kazališta u službi države. Htjela bih, osim toga, što prije zaboraviti slučaj Biškupić-Šnajder kojim su i jedan i drugi pokazali da im je više stalo do politike nego do kazališta.

DUBRAVKA VRGOČ, kazališna kritičarka

Trebali bismo sve zaboraviti i ništa ne upamtiti. Protekla je godina u našem kazalištu ponudila tragove tuđih nadahnuća, ne dovoljno smione eksperimente, recikliranu sliku neke nepostojeće stvarnosti ili sjećanja onih koji se više nemaju čega sjećati. Slika takvog teatra, razlomljenog u fragmente koji se i ne žele povezati, slika je teatra koji ne zna što hoće i kome se obraća. Kazalište u Hrvatskoj, barem ono iz prošle godine, nije prepreka koja bi vas na neki način ispunila ili snažno zapitala. Ona vas stoga nije ni praznila, jer se prema vama postavila kao skup nejasnih elemenata što upućuju na ravnodušnost, kao nejasan žamor gomile u kojem ne uspijevate izdvojiti niti jedan glas koji bi bio upućen vama. Pa, ako ste prošle godine odlazili u kazalište, vi ste skakali u prazno ili za prazno, vi ste se gubili u gomilama riječi ili scenskih slika, vi ste se uzalud pokušavali snaći... nadati nam se da će kazališni umjetnici prepoznati znakove vremena i u teatrima ocrtati začudne svjetove koji će otkrivajući nove vrijednosti ukazati na svijet u kojem živimo. Tako ćemo se na kraju sljedeće godine imati čega sjećati.

Anketu proveo Vid Mesarić

PRO MEMORIA





Galerija Proširenih medija, HDLU

23/24/25. 02. 1988.
svaki dan dvije izvedbe,
ukupno 6 izvedbi

http://cognitron.hr/katedrala
e-mail katedrala@usa.net

Katedrala

Kristina Leko

Mi ćemo se danas prisjetiti na koji je način bila oblikovano događanje koje je 1988. imalo 6 izvedbi. Prva se zbila obilježavajući godišnjicu smrti najvećeg pop artista - Andy Warhola, i taj podatak bremenit je značenjem.

Prostor zbivanja podijeljen je u tri dijela. Publika ulazi u predvorje galerije, prvu dvoranu koju autori nazivaju po **Musorgskom**. Musorgski je, naime, u svojoj skladbi *Slike s izložbe* u zvučno polje preveo likovne činjenice. Odnosno, inspiriran likovnim stvorio je glazbu, godine 1874. Upravo s time u vezu treba dovoditi vizualne objekte, mobile koji od sebe daju zvuk. Dok publika prolazi ovim prostorom, kamera ju prati, a ta se slika prenosi na monitor u slijedećoj prostoriji. U prvoj prostoriji pak, prolazeća publika na monitoru može pratiti zbivanje iz posljednje - treće prostorije. Povrh toga, foto senzori registriraju prolaz posjetitelja, te to utječe na produkciju zvuka. Foto senzori raspoređeni su i u slijedeće dvije dvorane.

Druga je dvorana imenovana po **Kandinskom**. Dva dijaprojektora bljeskaju prikazujući fotografije i skice događanja koje je rane 1928. potpisao Vasilij Kandinski. On je, na osnovu Musorgskijevog djela radio likovno, što će reći - vratio glazbu u vizualni tijek. Radi se o prvom multimedijskom performansu, svjetlosnoj kompoziciji geometrijske apstrakcije u događanju koje je bilo dramaturški oblikovano. Osim spomena na Kandinskog, u toj drugoj dvorani stoji još i u limu oprostoren **Duchampov** *Akt koji silazi niz stepenice* , te pretapajuća dijaprojekcija - prikaz sata. I ovdje kamera nadgleda publiku, prenoseći sliku u slijedeću prostoriju, a foto senzori bilježe kretanja.

Treća dvorana nazvana je po **Josephu Beuysu**. Stoga publika ovdje hoda po mekanome podu. Središnje mjesto u prostoriji zauzima postament od monitora na kojima **Joško Lešaja** ispjevava glazbeni kolaž, ulomke opernih djela. Iznad pjevača metalna je konstrukcija u obliku piramide., a na monitorima gledamo ljude kako prolaze drugim dvjema dvoranama. Na dva bočna zidova po tri su slajd projekcije. Za vrijeme izvedbe koja traje nešto manje od sat vremena odvrti se oko tisuću slajdova najrazličitijeg podrijetla: prirodni fenomeni, mikro i makro fotografije, industrijski pejzaži, industrijski predmeti, vizualni materijal preuzet iz medijske stvarnosti. Ova zbirka slika temeljena je na likovno-formalonoj analizi vizualne percepcije i pobrojava različite teksture, multiplikacije, kontraste boja, kompozicijska rješenja, odnos dvodimenzionalnog i trodimenzionalno, prostorne iluzije....Sistem dija projekcija, kao i zvučni dio cijeloga ambijenta kontrolirani su dvojako. S jedne strane oblikuje ih već spomenuto kretanje publike. S druge strane tu je elektroencefalograf. Naime, pjevač na glavi nosi **senzore** koji bilježe organska kretanja u mozgu, te se obzirom na ta suptilna organska zbivanja mijenja produkcija zvuka i dija projekcija.

Iz strukture je vidljivo da je događanje rezultat suradnje i zajedničkog promišljanja više različito

producent
Omladinski radio 101

autori koncepcije
Boris Bakal
Darko Fritz
Stanko Juzbašić
Ivan Marušić Klif
Goran Premec

ostali autori
Joško Lešaja
Alenka Bobinsky

izvođači
Joško Lešaja
posjetioci

suradnici
Slaven Firinger
Mišo Orepić
Sven Pepeonik
Igor Šuljić
Nikola Tačevski
Čedo Zuković



usmjerenih autora koji žele sintezu svih umjetničkih izraza u sveobuhvatno djelo-ambijent. Pri tome, ne radi se ni o kakvoj novoj umjetničkoj ambiciji. Tu starost novoga autori naglašuju manifestno pobrojavajući predšasnike koji su se u različita vremena bavili idejom na individualno ograničene načine ispisujući povijest umjetnosti posljednjega stoljeća. Svima razumljiv i dostupan primjer gesamtkunstwerka, odnosno pokušaja stvaranja sveuključujućeg djela jest stolna crkva, katedrala, osobito iz vrlog perioda 13. i 14. stoljeća. I ovi su vrlo stari majstori iz iste pobude iz koje se to čini i danas, htjeli uvažiti sve vidove osjetilnosti i dotaknuti čovjeka u svim njegovim dijelovima tijela i duše. Slikarsko, kiparsko i arhitektonsko oblikovanje vodeći računa o kretanju oka, tijela i zvuka prostorom, te zvukovno oblikovanje rituala uslojavaju prostor katedrale čineći od njega reprezentativni univerzum. Značajno je za katedralu da traži izniman napor, ulog i sklad šire društvene zajednice, kao i suradnju raznovrsnih, a vrsnih majstora. Valja zaključiti kako današnje tehničke mogućnosti, ono što se u jednom svom dijelu naziva multimedijom, korijene ima u čovjeku oduvijek imanentnoj potrebi za promišljanjem i oblikovanjem tj. reprezentacijom totaliteta.

Katedrala iz 1988. osobito je brižna spram položaja publike. Posjetitelj je integralni dio samog djela jer svojim kretanjem oblikuje ambijent. No, ne i svojom voljom. Naime, interface koji prevodi kretanje posjetitelja u zvučnu posljedicu vrlo je sofisticiran. Posjetitelj ne može doista dešifrirati na koji način njegovo kretanje utječe na okolinu, jer ne postoji jednostavna konstrukcija uzroka i posljedica. Dakle, u ovoj katedrali, kao i u nekim drugim katedralama, sve je onako kako je i inače u životu. Organski, prirodni, a ne mehanički, racionalni splet međuuutjecaja. Alter ego posjetitelja

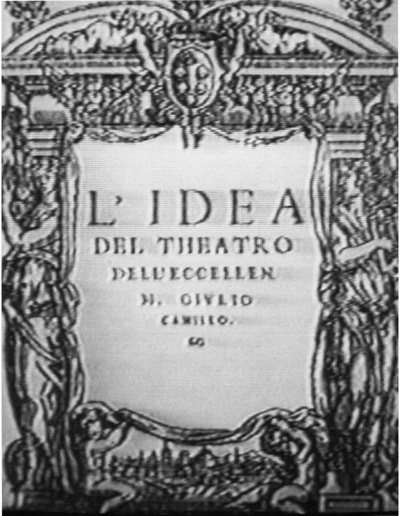


PROSTOR DJELA KATEDRALA, 1988.
Galerija proširenih medija, Zagreb

- **A** glazbeni strojevi /kinetički objekti
- **B** video monitori - video link
- **C** slajd projekcije
- **C1** bljeskanje - Kandinski - Bauhaus performances
- **C2** stražnje projekcije - pretapanje - sat
- **C3** šest kompjuterski sinhroniziranih stražnjih projekcija
- **C4** četiri kompjuterski sinhroniziranih projekcija - izvođača
- **C5** deset sinhroniziranih stražnjih projekcija - strop
- **D** sistem ozvučenja
- **E** akustički tretirani zidovi
- **F** novi akustički transparentni zidovi
- **G** izvođačeva scena / MIDI (EEG, elektroencefalograf)
- **H** foto senzori / MIDI komunikacija
- **I** kamere
- **J** mikrofoni

postavljen je u figuru pjevača, koji u ambijentu jest aktivan svojom voljom i ta svojevoljna aktivnost temelj je i izvor cjelokupnoga događanja. Ali, uvijek postoji barem jedno ali. Ovdje je to instanca elektroencefalograma koji bilježi organske procese unutar pjevačeve lubanje, i na osnovu toga **se** producira zvuk. Organski procesi samo su dijelom posljedica pjevačeve volje za pjevanjem. Drugim svojim dijelom nužnost su svijeta, to jest božja su volja.

Katedrala govori o transprentnosti svakoga medija, a to će reći o temeljno ravnopravnim mogućnostima oblikovanja i sadržaja bilo da se radi o digitalnim sredstvima ili o onim raspoloživim u 14. stoljeću. S druge strane govori o imperativu umjetničkog razvoja novih medija. Jer, vjerojatno je da će generacijama slijedećih stoljeća percepcija biti ustrojena na bitno drugačiji način. Širokoj publici Kölnska katedrala sigurno će biti manje atraktivna od neke od budućih digitalnih inačica. Otprilike na isti način nama je danas kölnska katedrala daleko razumljivija od Stonehenga.
Napomenimo još jednom da je djelo o kojem smo govorili prva kompjuterski generirana interaktivna okolina na našem prostoru, gdje je osobitim eklektičnim jezikom oprostorena ideja katedrale kao veza slikovnih, volumenskih i zvučnih činjenica, odnosno kao multimedijsko djelo.



L'IDEA

DEL THEATRO

DELL'ECCELLEN.

M. GIVLIO

CAMILLO.

Renesansna memorija: Teatar memorije Giulija Camilla[1]

Frances A. Yates

Giulio Camillo, ili Giulio Camillo Delmino, da kažemo njegovo puno ime, bio je jedan od najpopularnijih ljudi u šesnaestom stoljeću.[2] On je bio jedan od onih ljudi na koje suvremenici gledaju sa strahopoštovanjem zbog njihovih velikih potencijala. O njegovom se Teatru pričalo po cijeloj Italiji i Francuskoj; njegova misteriozna slava rasla je s godinama. No o čemu se zapravo radilo? Drveno kazalište, pretrpano slikama pokazao je sam Camillo u Veneciji jednom **Erazmovom** korespondentu; nešto slično bilo je kasnije prikazano u Parizu. Tajna o tome kako je doista funkcionirao otkrivena je samo jednoj osobi na svijetu, francuskome kralju. Camillo nikada nije napravio tu veliku knjigu, koju je stalno želio napraviti, u kojoj su njegovi uzvišeni crteži trebali biti sačuvani za buduće naraštaje. Nije dakle iznenađujuće što su budući naraštaji zaboravili ovog čovjeka kojega su njegovi suvremenici pozdravljali s "božanski Camillo". U osamnaestom stoljeću su ga se još uvijek sjećali,[3] popriličnо pokroviteljski, no nakon toga je nestao i tek odnedavno su neki ljudi[4] počeli ponovno govoriti o Giuliju Camillu.

Rodio se oko 1480. Neko je vrijeme bio profesor u Bologni, ali je veći dio svoga života proveo u mutnim poslovima na Teatru za kojega je uvijek trebao financijsku potporu. **François I** bio je obaviješten o tome, navodno preko **Lazarea de Baïfa**[5], francuskog ambasadora u Veneciji, i 1530. godine je Camillo otišao u Francusku. Kralj mu je dao novac za njegov rad, obečavši još. Vratio se u Italiju kako bi ga usavršio, i 1532. **Viglius Zuichemus**, tada u Padovi, pisao je Erazmu da svi pričaju o stanovitom Giuliju Camillu.

Prvo sam pomislio da se radi o bajci dok nisam više saznao o tome od **Baptista Egnatija**. Kaže se da je ovaj arhitekt na određena mjesta ispisao razne stvari o svemu što se nalazi kod Cicerona ... određeni redovi ili stupnjevi figura su raspoređeni ... veličanstvenim radom i božanskim umijećem.[6]

Camillo navodno pravi kopiju ovog sjajnog izuma koja je namijenjena francuskome kralju, ponudio mu ga je i ovaj je dao pet stotina dukata kako bi bio završen. Kada sljedeći put Viglius piše Erazmu, već je bio u Veneciji i sreo je Camilla koji mu je dopustio da vidi Teatar (bio je to teatar, a ne amfiteatar, kao što će se kasnije tvrditi). "Sada moraš znati", piše on, "da je Viglius bio u Amfiteatru i da je marljivo ispitao sve." Dakle, jasno je da je predmet bio više od malog modela; bila je to zgrada dovoljno velika da u nju uđu barem dvoje ljudi odjednom; Viglius i Camillo su bili unutra zajedno.

Načinjen je od drveta [nastavlja Viglius], obilježen brojnim slikama, i pun malih kutija; postoje razni redovi i stupnjevi. Svaka figura i ornament imaju svoje mjesto, i pokazao mi je takvu masu papira da bih, iako sam uvijek slušao da je Ciceron bio izvor najbogatije elokvencije, teško pomislio da jedan autor može sadržavati tako puno ili da bi toliko puno svezaka moglo biti skupljeno od njegovih spisa. Već ranije sam ti napisao ime autora koji se zove Julius Camillius. Strašno muca i govori latinski s teškoćama, ispričavajući se da je zbog stalne uporabe pera gotovo izgubio dar govora. Ipak, kaže se da je dobar u pučkom jeziku koji je nekoć i predavao u Bologni. Kad sam ga upitao o smislu njegovog djela, plana i rezultata - u pobožnom tonu i kao da sam zaprepašten čudesnošću

1 Umijeće pamćenja sada ulazi u fazu u kojoj su u nj ušli renesansni okultni utjecaji. Prikazala sam povijest renesansne hermetičko-kabalističke tradicije od Marsilija Ficina i Pica della Mirandole do pojave Bruna, u prvih deset poglavlja svoje knjige, Giordano Bruno i hermetička tradicija (Giordano Bruno and the Hermetic Tradition), London i Chicago, 1964. Iako se u ovoj knjizi ne spominje Camillo, ona pruža podlogu za pregled izražen u njegovom Teatru memorije. U daljnem tekstu na njih će se odnositi kratice GB i HT.
Potpunija obrada Ficinove magije i njenog temelja u hermetičkom Asclepiusu može se naći u D. P. Walker, Duhovna i demonska magija od Ficina do Campanelle (Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella), Warburg Institute, London, 1958., u daljnjem tekstu Walker, Magija.
Najbolje moderno izdanje traktata koje Camillo koristi napravili su A. D. Nock i A. J. Festugière, Corpus Hermeticum, Pariz, 1945. i 1954., 4 sveska (s francuskim prijevodom).

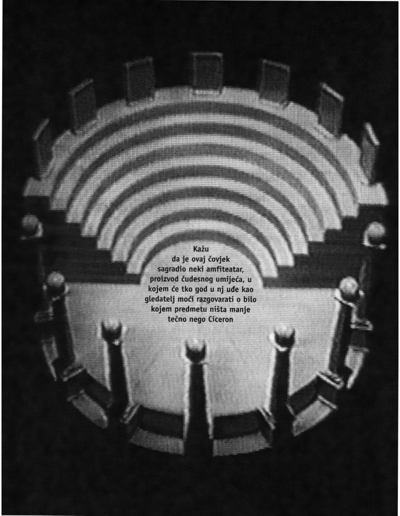
2 Ova konstatacija u članku ¢Delminio, Giulio Camillo' u Enciclopedia italiana nije pretjerana.

3 Camillovi memoari su tiskani u osamnaestom stoljeću: F. Altani di Salvarolo, ¢Memorie intorno alla vita ed opere di G. Camillo Delminio', u Nuova raccolta di opuscoli scientifici e filologici, ed. A. Calogiera i F. Mandelli, Venecija, 1755.-84., sv. XXII; G. G. Liruti, Notizie delle vite ed opere ... da' letterati del Friuli, Venecija, 1760., sv. III, str. 69 i dalje; usporedi i Tiraboschi, Storia della letteratura italiana, VII (4), str. 1513 i dalje.

4 E. Garin u Testi umanistici sulla retorica, Rim-Milano, 1953., str. 32-5; R. Bernheimer, ¢Theatrum Muni', Art Bulletin, XXVIII (1956.), str. 225-31; Walker, Magija, 1958., str. 141-2; F. Secret, ¢Les Cheminements de la Kabbale à la Renaissance; le ThÊ,tre du Monde de Giulio Camillo Delmino et son influence', Rivista critica di storia della filosofia, XIV (1959.), str. 418-36 (vidi i knjigu F. Secreta Les Kabbalistes ChrÊtiens de la Renaissance, Pariz, 1964., str. 186, 291, 302, 310, 314, 318); Paolo Rossi, ¢Studi sul lullismo e sull'arte della memoria: I teatri del mondo e il lullismo di Giordano Bruno', Rivista critica di storia della filosofia, XIV (1959.), str. 28-59; Paolo Rossi, Clavis universalis, Milano, 1960., str. 96-100.
Na predavanju koje sam održala na Warburg institutu u siječnju 1955. prikazala sam slide plana Camillovog teatra koji je ovdje reproduciran i uspoređen sa sustavima memorije Bruna, Campanelle i Fludda.

5 Liruti, str. 120.

6 Erasmus, Epistolae, urednik, P. S. Allen i drugi, IX, str. 479.


Kažu
da je ovaj čovjek
sagradio neki amfiteatar,
proizvod čudesnog umijeća, u
kojem će tko god u nj uđe kao
gledatelj moći razgovarati o bilo
kojem predmetu ništa manje
tečno nego Ciceron

djela - bacio je preda me neke papire i izrecitirao ih tako da je izrazio brojeve, rečenice i sve vještine talijanskog stila, doduše malo nesigurno zbog svoje govorne mane. Kralj navodno ustraje da se vrati u Francusku sa svojim čudesnim djelom. No kako je je kralj inzistirao da sve bude prevedeno na francuski, za što je on iskušao prevoditelja i pisara, rekao je da će radije odgoditi svoj put nego da prikaže nesavršeno djelo. On taj svoj teatar naziva mnogim imenima, i jednom kaže da je to izgrađeni ili konstruirani um i duša, a drugi put da su to um i duša s prozorima. Tvrdi da se sve stvari koje ljudski um može zamisliti i koje ne možemo vidjeti tjelesnim okom, nakon što su skupljene marljivom meditacijom, mogu izraziti određenim tjelesnim znakovima na takav način da promatrač može odjednom percipirati svojim očima ono što je inače skriveno u dubinama ljudskog uma. I zbog ovog tjelesnog gledanja on to naziva teatrom.

Kad sam ga upitao je li išta napisao u obranu svoga mišljenja, s obzirom na to da danas ima mnogo onih koji ne odobravaju njegovo oduševljenje nasljedovanjem Cicerona, odgovorio je da je on puno toga napisao ali da je do sada malo objavio, osim nekoliko malih stvari na talijanskom jeziku posvećenih kralju. Namjerava objaviti svoje poglede o tome kada bude imao mira i kada djelo kojemu se posvetio sa svom svojom energijom bude usavršeno. Kaže da je na to potrošio već 1500 dukata iako je kralj dosada dao samo 500. No on se nada bogatoj nagradi od kralja kada ovaj okusi plodove njegova rada.[7]

Jadan Camillo! Njegov Teatar nije nikada posve usavršen; njegovo veliko djelo nije nikada napisano. Čak i pod normalnim okolnostima ovakvo stanje uzrokom je velike tjeskobe. Koliki je samo teret biti božanskim čovjekom od kojega se očekuju božanske stvari! A još kada je konačna tajna djela magična, mistična, i spada u okultnu filozofiju, nemoguće ju je objasniti racionalnom istraživaču, kao ovom Erazmovom prijatelju, pod čijim se okom Ideja Teatra memorije raspada u mucavu nesuvislost.

Za Erazma klasično umijeće pamćenja bila je racionalna mnemotehnika, koja je mogla biti umjereno korisna no nad kojom je valjalo preferirati običnije metode modernizacije. Oštro se protivio svim magičnim prečicama do pamćenja. Što li će misliti o ovom hermetičkom sustavu pamćenja? Viglius je bio veoma svjestan kakav će biti stav njegovog učenog prijatelja prema Camillovom Teatru, i na početku pisma se ispričava što vrijeđa njegovo ozbiljno uho sitnicama.

Camillo se vratio u Francusku malo nakon razgovora u Veneciji koji je opisao Viglius. Točne datume njegovih putovanja u Francusku nije moguće odrediti[8], no zasigurno je bio u Parizu 1534. kada **Jacques Bording**, u pismu **Etienneu Doletu**, kaže da je nedavno stigao onamo kako bi podučio kralja, nadodajući da 'ovdje gradi amfiteatar za kralja, s namjerom da pokaže podjele memorije.'[9] U pismu iz 1558., Gilbert Cousin kaže da je vidio Camillov teatar, konstrukciju načinjenu od drveta, na francuskom dvoru. Cousin piše više od deset godina nakon Camillove smrti i njegov opis Teatra je prepisan iz Vigliusovih pisama, koje onda nisu bile objavljene ali kojima je mogao imati pristup kao Erazmov tajnik.[10] Ovo dosta smanjuje vrijednost Cousinovog pisma kao svjedočanstva iz prve ruke o onome što je vidio u Francuskoj, ali je vjerojatno da je Teatar sagrađen u Francuskoj bilo vrlo blizak modelu što ga je Viglius vidio u Veneciji. Francuska inačica teatra ubrzo je, čini se, nestala. U sedamnaestom stoljeću veliki francuski antikvar **Montfaucon** se raspitivao za njega, ali mu nije našao traga.[11]

> O Camillu i njegovom Teatru jednako se pričalo na francuskim dvorovima koliko i u Italiji, i postoje razne legende o njegovom boravku u Francuskoj. Najintrigantnija među tima je priča o lavu, čiju je jednu verziju ispričao Betussi u svojim dijalozima tiskanim 1544. Kaže da je jednog dana u Parizu Giulio Camillo otišao da vidi neke divlje životinje, zajedno s kardinalom lotarinškim, Luigijem Alamannijem, i drugim plemićima, među kojima je bio i sam Betussi.
>
> Lav je pobjegao i došao do družbe. Gospoda su se vrlo prepala i počeli su trčkarati amo tamo, osim Messera Giulija Camilla koji je ostao tamo gdje je bio, a da se nije ni maknuo. Ovo je on učinio ne zato da se dokaže, nego zbog težine njegova tijela koja ga je činila sporijim u kretanju od drugih. Kralj životinja počeo je hodati oko njega i milovati ga, a da ga nije zlostavljao, dok nije otjeran natrag na svoje mjesto. Što kažete na ovo? Zašto ga nije ubio? Svi su mislili da je ostao zdrav i čitav jer je pod planetom Sunca.[12]

Priču o lavu sam je Camillo samozadovoljno ponavljao[13] kao dokaz da posjeduje "solarnu vrlinu", iako ne spominje razlog zašto, prema **Betussiju**, nije pobjegao onoliko brzo kao i ostali. Ponašanje solarne životinje u nazočnosti Magusa, čiji se hermetički sustav memorije, kao što ćemo kasnije vidjeti, vrtio oko sunca, bio je očito vrlo koristan za njegovu reklamu.

Prema Camillovom prijatelju i sljedbeniku, **Girolamu Muziju**, veliki se čovjek vratio u Italiju 1543.[14] Iz aluzije u Erazmovom pismu Vigliusu, čini se da dukati francuskog kralja nisu pritjecali tako obilno kao što se on nadao.[15] U svakom slučaju, po povratku u Italiju čini se da Camillo nije imao posla, tj. da nije imao zaštitnika. Vojvoda **Del Vasto** (Alfonso Davalos, španjolski guverner Milana, koji je bio zaštitnik Ariostov) raspitivao se kod Muzija je li bilo išta od Camillovih nada glede francuskog kralja. Ako nije, on bi mu dao godišnji prihod, kad bi ga ovaj zauzvrat naučio o

7 Ibid., X, str. 29-30.

8 Sažetak onoga što znamo o Camillovim kretanjima dan je u poruci Erazmu, Epist., IX, str. 479.

9 R. C. Christie, Etienne Dolet, London, 1880., str. 142.

10 Vidi poruku Erazmu, Epist. IX, str. 475. Cousinovi citati Vigliusa o teatru su u Cognati opera, B,le, 1562., I, str. 217-18, 302-4, 317-19. Vidi također Secret, navedeni članak, str. 420.

11 Liruti, str. 129.

12 G. Betussi, Il Raverta, Venecija, 1544.; ur. G. Zonta, Bari, 1912., str. 133.

13 Vidi gore, str. 156.

14 G. Muzio, Lettere, Firenze, 1590., str. 66 i dalje; vidi i Liruti, str. od 94.

15 Epist., X, str. 226.

16 Muzio, Lettere, str. 67 i dalje; vidi isto Liruti, loc. cit.

17 Bartolomeo Taegio, La villa, Milano, 1559., str. 71.



Jadan Camillo! Njegov Teatar nije nikada posve usavršen; njegovo veliko djelo nije nikada napisano. Čak i pod normalnim okolnostima ovakvo stanje uzrokom je velike tjeskobe. Koliki je samo teret biti božanskim čovjekom od kojega se očekuju božanske stvari!

tajni.[16] Ova je ponuda prihvaćena i Camillo je do kraja života ostao ovisan o Del Vastu, izlažući u njegovoj nazočnosti i na raznim akademijama. Umro je u Milanu 1544.

Godine 1559. objavljen je mali vodič za vile u okolici Milana i zbirke njihovih vlasnika. Ondje čitamo da vrli gospodin koji se zove **Pomponio Cotta** ponekad pobjegne od bučnog zatvora u Milanu (drugim riječima, od pritisaka gradskoga života) u samoću svoje vile, i bježi tamo od društva kako bi pronašao samog sebe. Ovdje se bavi kadšto lovom, kadšto čita knjige o poljoprivredi, kadšto mu se crtaju *imprese* sa suptilnim gestima koja su dokaz njegove izvanredne inteligencije.

> I među sjajnim slikama [*pitture*] koje su tamo, može se vidjeti i uzvišena i neusporediva struktura sjajnog Teatra najizvrsnijeg Giulija Camilla.'[17]

Nažalost, opis kazališta koji slijedi sastoji se od verbalnih citata iz tiskane *Idea del Theatro*, objavljene 1550., pa se dakle ne može na nju osloniti za opis onoga što je stvarno bilo u vili. Je li vlasnik vile izabrao sam Teatar ili neku od njegovih verzija, kako bi upotpunio svoju zbirku rijetkosti? **Tiraboschi** je smatrao da su *pitture* freske naslikane prema temama iz imaginarija Teatra,[18] no Tiraboschi nije nikada vjerovao da je Teatar ikada zapravo postojao kao predmet, kao što mi znamo da jest. Njegova bi interpretacija pittura, međutim, mogla biti ispravna, s obzirom da u predgovoru za *Idea del Theatro* kaže da "cjelokupan ustroj tako veličanstvene izgradnje danas se ne može naći,"[19] što zvuči kao da se Teatar kao predmet nije mogao naći u Italiji 1550.

Bez obzira na, ili možda čak i uslijed, fragmentarne naravi njegovog dostignuća, slava Giulija Camilla nije se umanjila njegovom smrću, nego je usuprot tome svijetlila jačim sjajem nego ikada prije. Godine 1552. **Ludovico Dolce**, popularni pisac s izoštrenim smislom za ono što bi moglo zanimati publiku, napisao je predgovor za zbirku Camillovih donekle oskudnih radova u kojemu je žalio zbog prerane smrti ovoga genija koji, kao i **Pico della Mirandola**, nije dovršio svoje djelo niti stvorio potpuni plod svojega "uma koji je više božanski nego ljudski".[20] Girolamo Muzio je 1558. u jednom govoru u Bologni veličao filozofije **Mercuriusa Trismegista**, **Pitagore**, **Platona**, Pica della Mirandole, među koje je uvrstio i Teatar Giulija Camilla.[21] **J. M. Toscanus** izdao je 1578. u Parizu svoju knjigu *Peplus Italiae*, niz pjesama na latinskom o slavnim Talijanima, među kojima je i jedna o Camillu, čijem se Teatru i sedam svjetskih čuda moraju pokloniti. U bilješci uz pjesmu Camillo se opisuje kao iznimno učen u mističkim tradicijama Židova koje se zovu kabala, i duboko upućen u filozofije Egipćana, pitagorejaca i platonista.[22]

Za vrijeme renesanse "filozofije Egipćana" značile su uglavnom navodna djela **Hermesa**, ili Mercuriusa, Trismegista, ili *Corpus Hermeticum* i *Asclepius*, o kojima je duboko meditirao **Ficino**. Ovima je Pico della Mirandola dodao misterije židovske kabale. Nije slučajno da Camillovo ime njegovi obožavatelji tako često povezuju s imenom Pica della Mirandole jer je on u potpunosti i s entuzijazmom pripadao hermetičko-kabalističkoj tradiciji koju je Pico utemeljio.[23] Njegovo veliko životno djelo je bilo što je prilagodio tu tradiciju klasičnom umijeću pamćenja.

Kada je pred kraj svoga života Camillo bio u Milanu u službi Del Vasta, sedam je dana ujutro diktirao Girolamu Muziju, opis svoga Teatra.[24] Nakon njegove smrti rukopis je došao do nekoga drugoga i bio je objavljen u Firenzi i Veneciji 1550. pod naslovom *L'idea del Theatro dell'eccellen*. M. Giulio Camillo.[25] Upravo nam ovo djelo omogućuje da rekonstruiramo Teatar do neke mjere, i na njemu se temelji naš crtež [vidi dodatak].

Teatar se uzdiže na sedam stupnjeva ili stepenica, koji su podijeljeni sa sedam prolaza koji predstavljaju sedam planeta. Proučavatelj mora biti kao gledatelj pred kojega je postavljeno sedam svjetskih dimenzija *in spettacolo*, ili u kazalištu. I kako su u drevnim kazalištima najistaknutije osobe sjedile na najnižim sjedalima, tako će i u ovom Teatru najveće i najvažnije stvari biti na najnižim mjestima.[26]

Čuli smo kako neki Camillovi suvremenici opisuju njegovo djelo kao amfiteatar, no ove indicije pokazuju gotovo sigurno da je on imao na umu rimski teatar kako ga je opisao **Vitruvije**. Vitruvije je rekao da su u auditorijumu teatra sjedala podijeljena sa sedam prolaza, i također je spomenuo da su viši slojevi sjedili na najnižim mjestima.[27]

Međutim, Camillov Teatar memorije je iskrivljena slika nacrta pravog vitruvijanskog teatra. Na svakom od sedam prolaza ima sedam vrata ili kapija. Ova vrata su ukrašena mnogim slikama. Na našem crtežu vrata su shematski prikazana i na njima su napisani prijevodi opisa slika. Činjenica da ne bi bilo mjesta za publiku da sjedi između ovih golemih i bogato ukrašenih vrata prolaza nije ni bitno. Jer je u Camillovom Teatru normalna funkcija kazališta obrnuta. Nema publike koja sjedi na sjedalima i gleda komad na pozornici. Usamljeni "gledatelj" Teatra stoji tamo gdje bi trebala biti pozornica i gleda prema publici, i promatra slike na sedam puta sedam vrata na sedam uzlaznih stupnjeva.

Camillo nikada ne spominje pozornicu i zato je nismo stavili na crtež. U normalnom vitruvijanskom teatru pozadina pozornice, frons scaenae, ima pet ukrašenih vrata[28] kroz koje glumci ulaze i izlaze. Camillo premješta ideju o ukrašenim vratima sa frons scaenae na ova imaginarna ukrašena vrata na prolazima u auditoriju što onemogućava da publika ondje sjedi. On koristi nacrt pravog teatra, vitruvijanskog klasičnog kazališta, ali ga prilagođuje svojim mnemoničnim ciljevima. Imaginarna vrata su mjesta memorije, pretrpana slikama.

Preveo s engleskoga Tomislav Brlek

18 Tiraboschi, VII (4), str. 1523.

19 Autor ovog predgovora, L. Dominichi, kaže da objavljuje ovaj opis teatra, ‹non potendosi ancora scoprire la macchina intera di si superbo edificio'.

20 G. Camillo, Tutte le opere, Venecija, 1552.; predgovor Ludovica Dolcea. Bilo je barem još devet drugih izdanja knjige Tutte le opere između 1554. i 1584., sve u Veneciji. Vidi C. W. E. Laigh, Catalogue of the Christie Collection, Manchester University Press, 1915., str. 79-80.

21 Liruti, str. 126.

22 J. M. Toscanus, Peplus italiae, Pariz, 1578., str. 85.

23 Vidi G.B. i H.T., str. 84 i dalje

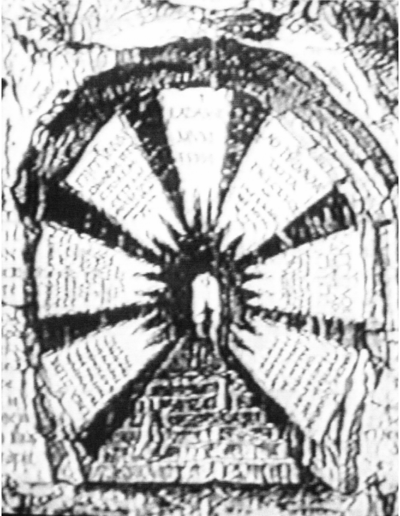
24 Muzio, Lettere, str. 73; Liruti, str. 104; Tiraboschi, nav. djelo, str. 1522.

25 Brojevi stranica koje se odnose na L'idea del Theatro u ovom poglavlju su iz firentinskog izdanja. L'idea del Theatro je također tiskana u svim izdanjima Tutte le opere.

26 L'idea del Theatro, str. 14.

27 Vitruvius, De architectura, Lib. V, cap. 6. Na nacrtu Camillovog kazališta središnji prolaz je širi od drugih. Camillo ne kaže da to treba biti tako, nego u nacrtu drevnog kazališta postoji jamstvo za to. L. B. Alberti je u svom De re aedificatoria (Lib. VIII, cap. 7) nazvao središnji prolaz ‹via regia'.

28 Vidi gore, str. 173.



Zaborav teatra vs. Teatar memorije

Pet inputa za Giulija Camilla Delminija

Piše: **Emil Hrvatin**

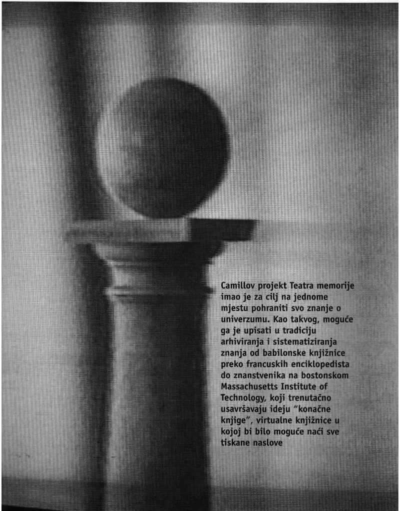
Sophie Calle je u svom projektu *Dislocations* (1991.) zamolila osoblje njujorškog Muzeja moderne umjetnosti da opiše tada odsutnu **Magritteovu** sliku *Ugroženi ubojica*. Jedan od njih (čuvar?) sjetio se samo "muškaraca u crnim odijelima" i nekoliko "kapljica crvene krvi". Drugi (konzervator?) znao je tek nešto malo reći o stilu ili sadržaju slike, no zato je bez oklijevanja opisao dimenzije platna, stanje boja i kakvoću okvira.[1]
Ova anegdota je čisti simptom kazališta. Nijedna umjetnost ne ovisi toliko o memoriji kao kazalište. Ono što konstituira kazalište jest memorija. Memorija je utopično mjesto teatra, mjesto kojeg nema, a bez kojeg jednostavno nema ni kazališta.
Ostaci predstave znakovi su njenog raspada. Predstava se raspadne u komadiće memorije raspršene među njene aktere i svjedoke njenog događanja. I to već tokom predstave, kao što nam na nekoj drugoj razini govori **Kurosawin** *Rašomon* ("gledamo isto, ali vidimo različito"), i kao što nam **Richard Schechner**, koji je većinu svojih teatarskih projekata posvetio depasivizaciji gledaoca, potvrđuje svojom tezom o "selektivnoj nepažnji" gledaoca. Selektivnost gledaočeve percepcije ne djeluje samo kroz izdvajanje elemenata opažanja, već kroz prisjećanje u samom činu opažanja. Memoriju trenutka ne tvori tek zapis viđenog/doživljenog, već kompleksna struktura sadašnjeg, prošlog pa i budućeg (kada memorija bude reaktivirana, na nju će utjecati kontekst reaktivacije Đ zato se povijest uvijek "iznova" piše).

1. Camillov *Teatar memorije*

Godine 1544. u Milanu svoju konačnu realizaciju doživljava projekt Giulija Camilla Delminija Teatar memorije. Radi se o drvenoj instalaciji amfiteatralnog oblika, u kojoj su uloge gledališta i pozornice obrnute i u kojoj "predstavu" čine stepenasto raspoređene ladice. To je praktično sve što nam povijesni izvori detaljno obrađeni u suvremenoj historiografskoj literaturi mogu reći o neobičnom projektu paradoksalna naslova talijanskog polihistora Giulija Camilla, čije nas drugo prezime, Delminio upućuje na njegovo hrvatsko porijeklo (Delminium je antičko ime za današnji Tomislavgrad, odakle se Camillov otac preselio u Furlaniju)[2]. Camillo je za sobom ostavio knjižicu *Ideja teatra*, u kojoj je vrlo hermetički (njegovo je učenje pod utjecajem talijanskih neoplatonista, prvenstveno **Marsilija Ficina** i **Pica della Mirandole**) objasnio strukturu i sadržaj Teatra memorije, ne upuštajući se ni najmanje u opis njegove materijalizacije.
Camillov projekt Teatra memorije imao je za cilj na jednome mjestu pohraniti svo znanje o univerzumu. Kao takvog, moguće ga je upisati u tradiciju arhiviranja i sistematiziranja znanja od babilonske knjižnice preko francuskih enciklopedista do znanstvenika na bostonskom Massachusetts Institute of Technology, koji trenutno usavršavaju ideju "konačne knjige", virtualne knjižnice u kojoj bi bilo moguće naći sve tiskane naslove. No Camillov projekt doista proizlazi iz neke druge tradicije, tradici-

1 Peggy Phellan, Unmarked, Routledge, London i New York, 1993., str. 147

2 Taj podatak navodi Giorgio Stabile u Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, str. 219., u leksikografskoj bilješci o Giuliju Camillu, zvanom Delminio. O Camillovoj biografiji djelomično govore tekstovi Yatesove i Bolzonijeve, objavljeni u ovom broju Frakcije. Stabileova biografska glosa dugačka 12 enciklopedijskih strana slijedi njegov nomadski život razapet među velikim talijanskim gradovima i tadašnjim zamecima sveučilišnih centara do višestrukih odnosa s francuskom krunom Françoisa Prvog, velikog mecene talijanske renesansne umjetnosti. Camillova je biografija prožeta traganjem za sredstvima koja bi mu omogućila realizaciju Teatra memorije. Na europskim je dvorovima njegov projekt često bio tema ogovaranja. Suvremenici su ga zvali "Božanski" ("Divino"), što upućuje na veliku popularnost i ugled koji je uživao usprkos slabim i turbulentnim životnim uvjetima. François I. neko je vrijeme bio voljan biti Camillovim mecenom, no od obećanih 1500 dukata isplatio mu je tek trećinu. Tik pred Camillovu smrt, milanski guverner Marchese del Vasto pružio je utočište Camillu i njegovom Teatru. O Camillovoj smrti kruži nekoliko kontradiktornih verzija, jednu od njih spominju i Turello i Bolzonijeva. Po toj, Camillovo je srce otkazalo u krevetu, u društvu dviju žena s kojima je imao seksualne odnose. (Turello, 18)



Camillov projekt Teatra memorije imao je za cilj na jednome mjestu pohraniti svo znanje o univerzumu. Kao takvog, moguće ga je upisati u tradiciju arhiviranja i sistematiziranja znanja od babilonske knjižnice preko francuskih enciklopedista do znanstvenika na bostonskom Massachusetts Institute of Technology, koji trenutačno usavršavaju ideju "konačne knjige", virtualne knjižnice u kojoj bi bilo moguće naći sve tiskane naslove

je umjetnosti (umješnosti) pamćenja. Umjetnost pamćenja je zajedničko ime za različite mnemotehnike koje su upražnjavali posebice antički retoričari i kasniji govornici sve do izuma tiska, kada potreba za memoriranjem velikih dijelova tekstova nestaje. Memoriranje teksta je jedna od ključnih stepenica govorničkog čina,[3] a metoda kojom su govornici usavršavali svoje mnemotehničke sposobnosti sastojala se u povezivanju tekstova ili tema govora uz vizualne motive. Vizualne ikone katalizirale su memoriranje tekstova. Pismo i slika postali su simbiotičkim parom konstrukcije govorničkog čina. Sve do renesanse ti su vizualni motivi bili neki postojeći objekti, ulice grada, ulazna stubišta, hodnici, prozori ili vrata zgrada... Camillo, pojavljujući se na izdisaju umjetnosti pamćenja (tisak je već izumljen), okreće odnos između teksta i slike, te kreira posebno mjesto (teatar), s posebnom ikonografijom (među slikarima koji su likovno opremili Teatar memorije spominje se i **Ticijan**), te naročitim načinom povezivanja slika s tekstovima. Ne radi se više o tome da tekst memoriramo vezujući ga na znane nam postojeće objekte, već ulazimo u prostor u kojem vizualni motivi stimuliraju naše asocijativne mehanizme. Ono što je, međutim, ključno u Camillovu Teatru i što ga čini našim "suvremenikom" jest odnos vizualnih i inih informacija pohranjenih u njegovu teatru.

2. Teatar kao model uređenja memorije

Ulazeći u Camillov Teatar memorije nailazimo na strukturu sedmero kolona sa sedam redova, dakle 49 tematskih polja, 49 tematskih okana/ladica ("windows/files"). Na prvi pogled su ta okna/ladice identična knjižnim katalozima: u njima nas svaka informacija vodi na točno određeno i samo jedno mjesto (do knjige). Međutim, Camillov Teatar djeluje mnogo kompleksnije, budući da su tematska polja upućena jedna na drauga, pa je tako informacija, vizualni motiv, fragmenat koje nalazimo u pojedinim ladicama ne samo refleksivni stimulus memorije, već vodič do drugih tematskih polja, do drugih ladica, od kojih je opet moguće otići na sljedeća polja i tako u nedogled. Ulaskom u polja Teatra memorije stvaramo interaktivnu mrežu znanja, čiji konačan oblik ovisi o našem interesu i kombinatoričnoj imaginaciji. Teatar memorije može nam poslužiti kao zabavna igračka, kao hermetički i mistički pogled na Univerzum ili kao način kreativne uporabe memorije.

Pojava tiska je umjetnost pamćenja učinila suvišnom disciplinom. No, paradoksalno, upravo u tom trenutku pojavljuju se najelaboriraniji projekti, uz Camillove, studije **Giordana Bruna** te projekti **Roberta Fludda**, koji su neposredno utjecali na arhitektonsku konceptualizaciju drugog Globe Theatra.[4] Zaton umjetnosti pamćenja, njeno svođenje na golu vještinu, lišilo je Camilla potrebe za pragmatičnim rješavanjem mnemoničkih problema i usmjerilo njegov interes ka kreativnom stimuliranju memorije.

Jedan od leitmotiva **McLuhanove** Gutembergove galaksije jest teza o tiskanoj knjizi kao fiksaciji pisanog koja daje vjerodostojnost originalu. Tisak zapravo originalu dodjeljuje status originala i to ne u njegovoj reproduktibilnoj ("mehaničkoj" kako bi rekao **Benjamin**) već u fiksirajućoj dimenziji. Naime, rukopisna kultura, prepisivačka kultura, nije mogla uspostaviti mehanizme garancije autentičnosti teksta. Prepisivačka kultura bila je kultura hiperteksta avant la lettre. Zapisivač ili prepisivač mogao je posegnuti u tekst "originala" i njegova bi intervencija bila sastavnim dijelom "novog originala". Teatar memorije nastaje tamo gdje knjiga prestaje i zapravo knjigu usavršava u interaktivni medij. Linearnost i zaključenost knjige nadograđuje kombinatoričnim mrežnim povezivanjem i gledaoca postavlja u poziciju neke vrste *browsera*, koji potapljajući se u mehanizam Teatra memorije, kreira vlastiti mentalni arhiv. Teatar memorije ne djeluje po principu juxe-boxa ili daljinskog upravljača, već je u njegov sadržaj moguće intervenirati i to tako da ga se nadopunjuje, nadograđuje, transformira.

Unatoč skepsi povjesničara znanosti, koji u Camillovu projektu vide tek mistični pokušaj preživljavanja tada već bespredmetne umjetnosti pamćenja, dakle, ništa više od renesansnog kuriozuma, Teatar memorije danas nam se u svjetlu globalne hiperkomunikacije, ne čini "luzerskim" projektom, već vizionarskom idejom "kreativnog pisanja", kreativne uporabe memorije, stimulacije referencijalnog i kombinatoričnog uma. Svojom interaktivnošću, metodologijom mrežne povezanosti te otvorenošću svoga projekta za tekuće nadgrađivanje (update & upgrade), Camillo je iz renesansne perspektive anticipirao Internet, mrežu mreža, neuređen prostor preplavljen nepreglednom količinom informacija, koji, međutim, u sebi nosi potencijal globalnog otvorenog arhiva, univerzalne virtualne knjižnice.

3. Teatar kao mjesto tjelesnog doživljavanja: Camillo reformator kazališta

Kazališna je povijest potpuno previdjela Camilla, iako je već samo ime Teatra memorije dovoljno paradoksalno da bi trebalo pobuditi barem teorijski, ako ne već povjesničarski interes. U najboljem slučaju tretira ga se kao jednog od sljedbenika vitruvijevske amfiteatralne arhitekture. U jednom od rijetkih očuvanih zapisa, koji evociraju Teatar memorije, **Viglius Zuichemus** piše u pismu **Erazmu Roterdamskom** o naročitom načinu doživljavanja Teatra memorije, koji je Camilla ponukao da svoj projekt nazove teatrom: "He (Camillo) pretends that all things that the human mind can conceive and which we cannot see with the corporeal eye, after being collected together by diligent meditation may be expressed by certain corporeal signs in such a way that the beholder may at once perceive with his eyes everything that is other wise hidden in the depths of the human mind. And it is because of this corporeal looking that he calls it a theatre." (**Yates**, 137)

Ostanemo li, za trenutak, samo u okvirima kazališne arhitekture, Yatesova će nas upozoriti da je Camillo (a za njim i Robert Fludd) "dekonstruirao ¢stvaran' teatar u svrhu hermetičkog sistema memorije".(353) Dakle, daje nam još jedan argumenat, uz onaj o tjelesnom doživljavanju kazališta, da je Camillo kazalište uzeo kao realan fenomen, a ne tek kao golu metaforu pred-očenja znanja. Idemo li još dalje, Camilla moramo shvatiti kao reformatora kazališta, kao mislioca, koji je u teatru vidio potencijal neposredne komunikacije između medija i gledaoca. U Camillovu teatru memorije gledatelj je istodobno i koautor i izvođač. On je improvizator na izabranu temu.

Camillova ideja je konstrukcija prostora (unatoč njegovu materijalnom postojanju možemo ga zvati "virtualnim") u kojem bi bilo dostupno svo znanje i to dostupno s jedne točke gledišta. Dakle, kazalište za jednog gledaoca.[5] Taj statični, Gospodarev pogled Camillo dekonstruira tezom o tjelesnom gledanju.[6] Mjesto centriranog Gospodarevog pogleda, mjesto svemogućeg Stvaraoca, jest prazno mjesto koje omogućuje strukturaciju tjelesnog pogleda. Kako onda razumjeti tu naizgled nemoguću kovanicu "tjelesnog gledanja", koju Camillo ekskluzivno pripisuje baš kazalištu?

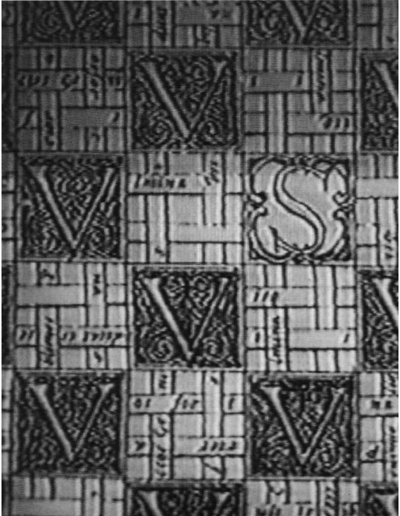
To istovremeno stvaralačko i izvođačko tijelo je ono što Paul Virilio

3 Po Ciceronu (De inventione, o kojoj je Camillo pisao) dijelovi govorničke umjetnosti su: inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio.

4 O tome piše Frances Yates u studiji Theatre of the World, Routledge and Kegan Paul, London 1969.

5 Viglius će u svom pismu Erazmu zapisati da je u Teatru memorije bilo prostora za najviše dva gledaoca (Yates, 136).

6 Camillo je dekonstruktor kartezijanskog dualizma duha i tijela još prije nego li je do slavne cogito-ergo-sum maksime došlo. Do onoga što je "skriveno u dubinama ljudskog uma" dolazi se upravo tjelesnim gledanjem.



konceptualizira kao *terminalno tijelo* - "interaktivno biće koje je istodobno odašiljač i primalac" (**Virilio**, 25), biće koje živi u nematerijalnom prostoru koji konstituira i nadzire visoka medijska tehnologija. U realno-kazališnom smislu ne radi se tek o brisanju razlika između gledaoca i izvođača, o libertinskoj ideologiji koja bi proizvela taj sretni spoj dvojega u jednom, već o suočenju obojice s praznim mjestom Autora. Gledatelj i izvođač su subjekti kazališne komunikacije i takvima se trebaju prepoznati.

4. Teatar memorije kao likovna instalacija

Umjesto svođenja na metaforu čiste kazališne situacije ("ja igram nekog drugog za nekog drugog"), Camillov Teatar memorije treba gledati kao objekt koji anticipira renesansnu sliku suvremene umjetnosti, u kojoj ne postoje granice među umjetnostima, u kojoj se kulture prepliću vertikalno (pop-elitna-etno) i horizontalno (interkulturalnost), u kojoj se umjetnost povezuje sa znanošću, medijima, socijalnim praksama...

Druga dimenzija po kojoj Teatar memorije djeluje izrazito suvremeno jest likovna: odnos između pisma i slike u konstruiranom trodimenzionalnom prostoru. Camillov projekt je presjek totalnog scenskog prostora (konstruirani ambijentalni teatar) i ikono-verbalne likovne instalacije (u smislu projekata kakvima ih danas stvaraju **Joseph Kosuth**, **Barbara Kruger**, **Jenny Holzer**).

Dva suvremena umjetnička pogleda drže Teatar memorije strojem ili barem mehaniziranom, kinetičkom instalacijom (o djelovanju Teatra memorije ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je bilo manualno, no metodologija misli ugrađena u Camillov Teatar upozorava nas da je tome tako bilo zbog ograničene tehnološke razine).

Daniel Libeskind napravio je početkom osamdesetih za Venecijanski biennale arhitekture tri stroja ključna za arhitekturu: stroj za čitanje, stroj za pamćenje i stroj za pisanje. Stroj za pamćenje pokušaj je prenošenja načina djelovanja Teatra memorije. Libeskind se odlučio gledaocu podastrijeti samu mašineriju teatra koja je inače skrivena, a bez koje teatar ne može djelovati, učinivši tako jednostavnu instalaciju u kojoj se natpisi i ikone memorije kreću i mijenjaju poput marioneta na žicama.

Meksički pisac **Carlos Fuentes** u svom kapitalnom romanu *Terra nostra* (1975.) govori o zatvorenom mramornom prostoru u koji nitko nema pristupa (nešto slično knjižnici iz nekoliko godina kasnije objavljenog **Ecova** romana *Ime ruže*). Samo je Camillu bila znana tajna "kako osvjetljuje kazalište, kako iz ničega projicira, sastavlja ili podiže na paravane i rešetke te pokretne slike, što znači užad koju pomiče, dugmad na koju pritišće."
(Fuentes, II, 87)

5. Kreativna memorija i Dobra futurologija

Što zapravo znači teza da je Camillova ideja bila učiniti ljudski um univerzalnom knjižnicom, enciklopedijom znanja, koja će biti inicirana teatrom memorije, kao podsjetnikom, kao načinom djelovanja? Nikako ne da je Camillov cilj bio stvoriti hipermnemonična bića, da bi smatrao ostvarenjem svojega projekta to da ljudi pamte čitave knjige.[7] Od pojave tiska, a napose s razvojem novih komunikacijskih tehnologija, ljudski um sve više postaje gospodarem, nadzorovateljem znanja, više od pamćenja tekstova bitnije je prepoznati ih, znati doći do njih i znati ih kreativno upotrijebiti. Camillo je topograf/kartograf memorije. Imperativ današnjice nije kategorički "memorirati!", već znati locirati segmente memorije - u tome je suvremenost Camilla: "Sjećanje ne kao nešto pasivno, kao, uvjetno rečeno, udaranje u postavljene predmete u imerzivnoj okolini, već djelatnost koja angažira i gradi vremenski obrazac, koji omogućava iskustvo prošlosti (kao priču za sadašnjost). Jer prošlost kao nešto minulo u umjetnosti, a posebno u elektronskoj, kibernetičkoj, ne postoji." (**Strehovec**.[9])

Fuentesova Camilla zanima što učiniti s memorijom, kako nam ona može koristiti. Fuentes raslojava memoriju, stavljajući kroz Camillova usta na prvo mjesto sjećanje na događaje koji se nikada nisu zbili, a mogli su. To je "najsavršenije" među sjećanjima: "Slike moga kazališta uključuju sve mogućnosti prošlosti, no predstavljaju i sve mogućnosti budućnosti, jer znamo li čega nije bilo, znat ćemo što po svaku cijenu vapi da bi moglo biti... Povijest se ponavlja samo zato jer ne znamo za drugu mogućnost svakog povijesnog događaja... A kad bismo poznavali povijest, mogli bismo spriječiti njeno ponavljanje." (Fuentes, II, 85)[8]

Fuentes govori o etičkoj dimenziji memorije, o imperativu pamćenja, o imperativu dvostrukog pamćenja (onog što se zbilo i onog što se moglo zbiti, a nije se zbilo). Na nekoj drugoj razini Fuentes nam zapravo pokazuje da je u svaki futurološki projekt, u svaki projekt projiciranja/anticipiranja budućeg, upisana želja za sprečavanjem zla. Već je u samu misao o budućnosti upisana pozicija Dobrog, bez obzira na to je li futurološka projekcija pesimistična, skeptična, mobilizirajuća, revolucionarna, radikalno optimistična.

* * *

Ovih pet heterogenih inputa, kojima smo pokušali prodrijeti u različite dimenzije relevantnosti Camillova projekta, ipak ima jednu os, onu s kojom smo tekst započeli, os memorije: u njenoj povijesnoj, estetskoj, etičkoj i informatičkoj dimenziji. Svaki se povijesni momentum konstituira upravo kroz odnos onoga što želi pamtiti, što izbrisati, a što potisnuti. U tom smislu se uvijek ponašamo kao gledaoci Camillova Teatra memorije, bili toga svjesni ili ne.

Literatura:

Lina BOLZONI, Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo, Liviana, Padova 1984.

Giulio CAMILLO, L'idea del Ttheatro, Sellerio editore, Palermo 1991.

Bernard CAZES, Povijest budućnosti. Likovi budućnosti od Svetog Augustina do XXI. stoljeća, August Cesarec, Zagreb 1992.

Carlos FUENTES, Terra nostra, Državna založba Slovenije, Ljubljana 1991.

Daniel LIBESKIND, Counterdesign, AD Academy Editions, London 1991.

Peggy PHELLAN, Unmarked, Routledge, London i New York, 1993.

Giorgio STABILE, Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 17, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1973.

Janez STREHOVEC, "V znamenju Total Recall", Maska, 4-6, 1997.

Mario TURELLO, Anima Artificiale. Il Teatro magico di Giulio Camillo, Aviani editore, Udine 1993.

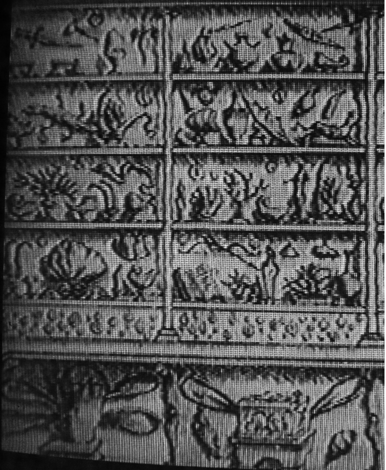
Paul VIRILIO, Hitrost osvoboditve, Študentska organizacija Univerze, Ljubljana 1996.

Frances A. YATES, The Art of Memory, Pimlico, London 1992.

Emil Hrvatin je kazališni redatelj i teoretičar iz Hrvatske, živi i radi u Sloveniji

7 Ruski psihijatar Aleksandr R. Lurija piše o fascinantom pacijentu kojeg je liječio u 30-tim godinama. Taj je bio sposoban memorirati i identično reproducirati goleme količine tekstova i to jednako i nakon hitrog preleta kao i nakon određenog vremena. No, istodobno je bio potpuno nesposoban za logičko povezivanje te goleme i pedantno memorirane količine informacija. "Hipermnemonici" se danas pojavljuju kao gosti televizijskih spektakla u kojima oduševljavaju mase preciznošću svog pamćenja.

8 Radi se o postupku koji je francuski filozof Ch. Renouvier po analogiji s utopijom nazvao ukronija (1876.): "svako povijesno pripovijedanje koje, polazeći od autentičnog ishodišta, zamišlja više-manje različit razvoj od onoga što se stvarno dogodilo." (Cazès, 152)



Giulio Camillo
Ideja teatra

Lina Bolzoni

Umijeće memorije danas nam se čini, u mnogim aspektima, poput stranog objekta, fosila koji je došao iz neka iščezlog svijeta. Doista nam se čini nevjerojatnim da su stoljećima ljudi trošili vrijeme i energiju kako bi povećali prirodnu sposobnost pamćenja. Živimo u vremenu kad je problem pamćenja izgubio smisao, osnovanost, vrijednost: povjerili smo pisanju, knjigama i sve sofisticiranijim tehnološkim sredstvima zadaću očuvanja riječi, slika, zvukova, spoznaja. S druge strane živimo u prostoru u kojem se, u prošlosti potpuno nepoznatim ritmovima, slike miču, mijenjaju, razbijaju, brzo troše. Silno se proširila ona promjena vizualne percepcije koju je **Walter Benjamin** povezao s rođenjem moderne metropole, s njezinom masom u pokretu.

U odnosu na naše iskustvo, dakle, umijeće memorije zahtijeva u prvom redu da ga se prizna u njegovoj različitosti. Raštrkani po prašnjavim policama europskih knjižnica, brojni traktati o umijeću pamćenja koje su nam stoljeća ostavila u naslijeđe prizivaju zapravo našu pozornost i na ono što je iza teksta: scenski se kompleksi otvaraju shvati li se da su traktati tek vrh ledenjaka, da su njihova pravila, koja su često suhoparna i ponavljaju se, scenografija predstave koja se razvija u više dimenzija. Umijeće memorije, zapravo, nije samo jedna disciplina, ili određena i autonomna tehnika: ono je u međusobnom djelovanju s različitim praksama i iskustvima koje imaju veze s poezijom i slikarstvom, mistikom i znanošću, filozofijom i retorikom.

Umijeće memorije, osim toga, mnogo nam govori ne samo o praksi, već i o subjektu. Upitamo li se tko je čovjek kojeg naši traktati zajedno pretpostavljaju i grade, vidimo kako poprima obrise, preko stoljeća, slika koja je po mnogim aspektima stalna. Prikazuje nam se upravo ta slika čovjeka, s obilježjima koja su zajedno, na pomalo uznemirujući način, i nepoznata i prisna.

Što je zapravo značilo baviti se umijećem memorije? Značilo je dati se u duge, strpljive vježbe saznanja, kontrole, proširenja vlastitih psihičkih kvaliteta: pamćenja, prije svega, ali i imaginacije i senzibilnosti, načina reagiranja na slike, asocijacije, igre riječi.

Bar od doba u kojem se širi pismo, osim toga, umijeće memorije učilo je kako oblikovati vlastiti um, podijeliti ga na uređene prostore, te ondje izgraditi razrađenu unutrašnju arhitekturu. Kao što slova abecede razbijaju tok usmenog diskursa, izdvajaju ga iz živućeg vremena međuljudske komunikacije, te ga upravo uz tu cijenu oživljavaju u prostoru i vremenu, tako djeluje umijeće memorije u odnosu na kaotičnu magmu umnih slika: proučava ga, analizira, pokušava pronaći pravila očaravajuće igre asocijacija, pokušava shvatiti - i reproducirati - logiku po kojoj jedna slika priziva (ili skriva) drugu. Slike umijeća memorije tada se doimaju sličnima slovima abecede: znakovi koji onemogućuju, a istodobno ponovno oživljavaju, tok sjećanja; umjetne slike, koje su međutim u stanju same od sebe ponovno osloboditi, u prikladnom trenutku, ono životno iskustvo kojem su dale masku i oblik.

Upravo je na tu strpljivu konstrukciju unutrašnjih slika umijeće memorije usmjerilo svoju pozornost. Podučilo je kako graditi *imagines agentes*, što na prvome mjestu označava slike koje su u stanju razviti radnju, pogoditi, slike koje sažimaju u sebi osjećaje i saznanja, u takvom zapletu da utjecaj prvih prouzročuje raspad okova onih drugih. S druge strane, *imagines agentes* označavaju i slike koje su u stanju prikazati jednu stvar. One naime upućuju na onu teatralnu dimenziju koja je tako važna u mnemotehničkoj praksi, na primjer u tehnici u kojoj se, da bi se zapamtili apstraktni pojmovi ili riječi stranog jezika, od njih traži da ispripovijedaju priču, tjerajući riječi da izviru, prikladnim postupcima, iz likova koji se suočavaju u dijalogu, u sceni; no i teatralnu dimenziju u najopćenitijem i najdubljem smislu. **Ciceron** zapravo piše (*De oratore*, II, 88, 359) kako treba staviti kazališne maske (*personae*) preko pojmova, tako da ih se u našem pamćenju pretvori u aktivne slike, baš u *imagines agentes*.

Umijeće memorije želi uobličiti i konstrukciju i primanje slika, želi se osigurati da dođe do punog odražavanja između prvog i drugog: pozornost kontrole načina na koji se rađaju slike i razvijaju se od lanca asocijacija odgovara brizi da se uvjetuju načini, vremena, sadržaji uživanja u samim slikama. Drugim riječima, umijeće memorije nalik je ambicioznom redatelju koji sposobnost predviđanja reakcija publike smatra sastavnim dijelom predstave.
Da bi se predstava memorije pokrenula i da bi funkcionirala, potrebno je da se u mislima slike prijeđu sporo, uređeno, analitički. Umijeće memorije zahtijeva vizualnost koja je vrlo daleko od ove naše, vizualnost koja je u stanju osloboditi iz slike sve poruke kojima je nabijena, vizualnost, dakle, koja pazi da uhvati sve aspekte odnosa između reda, prostora, same slike, osim što ponovno prelazi igru odnosa između dijelova i cjeline, između mnogostrukosti i jedinstva.
U širokim područjima uma, dakle, umjetnost memorije gradi svoje "prostore" i svoje slike, no to uopće ne isključuje - a u mnogim slučajevima čak pretpostavlja - stvaranje igre odgoda, međusobnog djelovanja, s vanjskim mjestima i slikama, koje su stvorili slikari, arhitekti, kipari, ili pak evociranih iz riječi pjesnika i pisaca.
Znamo mnogo - zahvaljujući studijama **Paola Rossija** i **Frances Yates** - o načinu na koji se umijeće memorije, kroz stoljeća, isprepletalo s poviješću filozofije i znanosti, no pitanje kakvo je međusobno djelovanje umijeća memorije, književnosti i likovnih umjetnosti još uvijek predstavlja, smatram, očaravajuće otvoreno poglavlje europske kulturne povijesti.
Tehnike memorije smjestile su se, dakle, kroz stoljeća, u područje koje prelazi različite granice: pokušale su kontrolirati, kako se govorilo, putove koji povezuje unutrašnjost i izvanjskost; uvježbale su se u prevođenju riječi u slike i slika u riječi. Zainteresirano za bogate izvore koji proizlaze iz vizualizacije jezika, umijeće memorije upustilo se u prostore koji se otvaraju između označitelja i označenog; netrpeljivo prema jednoznačnim odnosima, iskušalo je sve iluzionističke i očuđujuće efekte koji se rađaju iz fragmentacije riječi i igre kombinacija.
Nije slučajno što nam često spontano dođe da rabimo baš izraz "igra". Između slika i sredstava umijeća memorije nalazimo zapravo šahovsku ploču, ili snopove igraćih karata. Traktati o memoriji određuju opća pravila, daju sliku postupaka, no odmah potom pozivaju na eksperimentiranje, na individualno stvaralaštvo. Unutar slike zadanih mogućnosti, svatko mora stvoriti vlastite slike, mora si ispripovijedati vlastitu priču. Fantastični načini nastavljanja i nejasna približavanja često prepuštaju prostor, u izgradnji slika, jakom senzualnom naboju, erotskim i sadističkim maštarijama. Užitak i užas, kao što traktati teoretiziraju od početka, vrlo su snažni psihološki pokretači, a umijeće memorije zanima iznad svega da njezini mehanizmi funkcioniraju, da postignu rezultate. Raspored mnemotehničke arhitekture tako često služi kao podloga neredu fantastičnih asocijacija; unutar racionalnog slijeda *loci*, mjesto slike nalaze miješane slike, potekle iz mnoštva neobičnih približavanja.
Teški pothvat da se spoje suprotnosti poznat je umijeću koje proučava prirodne mehanizme sjećanja i zaborava kako bi ih mogao ponovno umjetno stvoriti. Umijeće memorije tako funkcionira u srednjem području između automatizma i svijesti, između spontanosti i kontrole.
Utemeljeno uglavnom na djelotvornosti mentalnih slika, umijeće memorije pokušava djelovati i na tijelo, uvjetovati ga tako da se pojednostavi sjećanje. Lijekovi, savjeti glede dijeta i ponašanja, osim rabljenja pravih pravcatih droga, tako se isprepleću s izgradnjom *loci* i mentalnih *imagines*: ponovno posjećujući granično područje, umijeće memorije pokušava djelovati unutar onih prostora - tajnovitih no suštinskih - u kojima se susreću i međusobno djeluju tijelo i psiha.
Umijeće memorije u 16. stoljeće dolazi nabijeno iskustvima: prošlo je kroz stoljeća, prilagođujući se polako različitim situacijama, pokazujući tako svoju strukturalnu sposobnost za igru preobrazbi. U klasičnom je svijetu bilo na usluzi političarima i govornicima; u srednjem su je vijeku njime služili propovjednici i mistici; u 15. stoljeću znalo je udovoljiti potrebama vrlo različite publike, sastavljene od trgovaca i opsjenara, liječnika i pravnika, profesora i proroka.
Postupno širenje tiska pridonijelo je stvaranju svijeta u kojem umijeće memorije do te mjere gubi važnost da postaje zapravo beskorisno. Ipak, nekim paradoksom, upravo u 16. stoljeću umijeće memorije slavi, u velikom dijelu Europe, svoje trijumfe. To se događa zato što u najsloženijim i najinovativnijim mnemotehničkim sustavima - od Giulija Camilla do **Giordana Bruna** - pronalaze oblik i gotov izraz mitovi i eksperimentiranje s imaginarnim, koji karakteriziraju, na različitim razinama, cijelu jednu epohu.
Uzmimo kao vodilju i gledište djelo Giulija Camilla (oko 1480.-1544.). Učenjak i filozof, majstora retorike i akademik, prijatelj **Bemba, Tiziana, Aretina**, vodi lutalački život, koji ga od rodne Furlanije vodi u Veneciju, Rim, Bolognu, sve do francuskoga dvora **Franje I.** i dvora **Alfonsa d'Avalosa**, guvernera Milana; mnogi ga veličaju kao "božanskog" čovjeka, dok ga drugi optužuju za šarlatanstvo. Njegovo najglasovitije djelo, *Ideja teatra*, slavi apoteozu umijeća memorije: "mjesta" i "slike" umijeća služe tome da postojano uhvate univerzalno znanje; istodobno, pisanje je vrlo daleko od tradicionalnog načina pisanja mnemotehničkih traktata, koji - prema stalnoj shemi - daju upute koje se tiču postupaka i različitih tehnika koje umijeće predviđa. Sve je to Camillu očito i razumljivo, neka vrst premise koju se može ispustiti: operacija koju on namjerava ostvariti drukčije je prirode i drukčije razine.
Doista, *Ideja teatra* nudi nam ključ za ulazak u složeni labirint u kojem se retorika i metafizika, slikarstvo i poezija, alkemija i preobrazba u božansko isprepleću na nerazmrsiv način. Pri korištenju teksta treba biti oprezan: slika ("ideja" u etimološkom smislu) koja nam se prenosi pojavljuje se kao jasna, čista, određena; istodobno nas tekst poziva da se njome služimo kako bismo je uništili, nadmašili, te ponovno ubacili u kontekst u kojem se sve pomiče i mijenja. Čitajući tekst, možemo dobiti dojam da gledamo svijet kroz neoplatonistički i kabalistički mikroskop; zapravo se slike koje se malo pomalo opisuju i uredno približavaju jedne drugima, žele utisnuti u naš um kako bi promijenile sebe i njega, tako da nas uvede u kozmičku igru metamorfoze, univerzalne "preobrazbe". Čini se da tekst, dakle, više funkcionira kao kaleidoskop nego kao mikroskop.
Ideja teatra, osim toga, nudi ključ koji riskira da ostane neupotrebljiv ne uronimo li ga u višedimenzionalni stroj koji tek treba izgraditi; zato moramo složiti, kao puzzle, iskaznice raštrkane po cijelu Camillovu djelu. To je naposlijetku i krajnji Camillov "izum" - koji sigurno nije preziruo ni sasvim komedijaške načine ponašanja i komunikacije - kako bi sačuvao svoju tajnu. Ideja teatra tekst je koji je bio prisiljen napisati, zbog inzistiranja svoga posljednjeg zaštitnika i financijera, d'Avalosa; nedugo zatim će umrijeti, zbog ljubavne neumjerenosti, zaključujući tako na dostojan način život koji je razvijao i čulne zanose i zanose mističke askeze.
Ideja teatra bit će objavljena 1550., šest godina poslije; počevši od njezina prvog urednika, **Domenichinija**, do drugih koji su je malo pomalo predstavljali publici (Lodovico Dolce, Tommaso Porcacchi), svi je uzdižu kao istodobno završeno i nedovršeno djelo: upućuje na drugo, govori se, na druge tekstove, na druge tvorevine: na ono drveno kazalište, na onu tajnovitu zgradu koju su neki posjetili, a drugi tek vidjeli; na onu univerzalnu "tvornicu"

oblikovanu prema svemiru, koja je bila Camillov faustovski san. Naš tekst, dakle, točno kao i njegove pojedine slike, istodobno se i pokazuje i skriva; aludira na druge stvari, želi potaknuti igru asocijacija i katalogiziranja, koja se treba razviti u više dimenzija. Zapravo nam tekst opisuje dvodimezionalnu rešetku. Camillo se dugo zadržava na njezinim teološkim i metafizičkim pretpostavkama (pomislite na dio koji uvodi prvi i drugi stupanj), no naposlijetku se kaže vrlo malo o uporabljivosti same rešetke; opisuje nam dakle složeni sustav no zaboravlja nam reći čemu služi; dostavlja nam stroj, ali nam ne daje uputu za uporabu. Kako bismo otklonili taj nedostatak, moramo tekst rabiti točno kao kazališnu scenografiju, čija se vrata otvaraju u druge prostore i otvaraju druge perspektive, čija "mjesta" oživljavaju različiti likovi.
Dvodimenzionalna rešetka, govorilo se. "Teatar" zapravo pokazuje, prvenstveno način na koji treba nastaviti, a ne arhitektonsku tipologiju. Riječ je o tome da se pokaže, predoči shema koju je Camillo izgradio i koja je - uvjerava on - takva da daje uredan raspored svih stvari, svih riječi na svijetu. Ta se shema, kako se čini, temeljila na pravom pravcatom drvenom kazalištu, oblikovanom prema rimskom kazalištu, kojeg su ukrasili veliki slikari (Ticijan i Francesco Salviati).
Tekst se, ipak, ne obazire na moguće načine vlastitih materijalnih projekcija. Ono što se prikazuje jest klasifikacijska rešetka sastavljena od 49 odjeljaka, ili glavnih "mjesta"; ona potječu iz ukrštanja dvije vrste poretka: jednog koji djeluje vertikalno (sedam stupaca, ili vrata, koje simbolizira 7 planeta) i jednog koji djeluje horizontalno (7 "stupnjeva"). Kako podučava umijeće memorije, svako "mjesto" mora biti označeno s dvije ili više slike. Sedam je planeta prikazano - prema već provjerenoj ikonografskoj tradiciji - u ljudskom obličju; doktrina astroloških poklapanja omogućuje nam da ih koristimo kao prvi, temeljni kriterij klasifikacije i univerzalnog uređenja.
Sinkretistička praksa svojstvena neoplatonizmu i kršćanskim kabalistima omogućuje da se stvori, oko slika planeta, složena igra podudarnosti. Svaki planet tako odgovara jednom sefirotu, odnosno jedom od tajnih Božjih imena, preko kojih se on širi i djeluje u svijetu; istodobno svakom planetu i svakom sefirotu odgovara jedan anđeo. Možemo tako vidjeti jedan od načina na koji funkcionira teatar: svaka se slika umnogostručuje, u nekoj vrsti iluzionističke igre koja upućuje na različite razine stvarnosti; mnogostrukost značenja koje slika posjeduje odgovara mnogostrukosti dimenzija, koje su ujedno fizičke, metafizičke i božanske. Zato, čak i ako se pokažu svima, slike odabiru vlastitu publiku: postoji skala pristupa sve skrivenijim značenjima, čije stepenice odgovaraju načinima, različitim sposobnostima recepcije.
Sedam stupnjeva tvori, kako se govorilo, horizontalno uređenje teatra. Njihov model je biblijska priča stvaranja, priča filtrirana kroz kabalističko tumačenje, ponovno protumačena i usklađena s hermetičkom i neoplatonističkom tradicijom. Djelo Giovannija Pica della Mirandole i Marsilija Ficina, te ono Francesca Giorgija Veneta, Camillu predstavljaju osnovna uporišta izvršene operacije. Sedam stupnjeva teatra predstavljaju dakle širenje jedinstva u mnogostrukosti; slike koje ih obilježuju, utiskuju u pamćenje različite faze, ili bolje različite aspekte, procesa koji počinje u dubini božanskog, a očituje se poslije u prirodi, u čovjeku, u svijetu koji čovjek stvara. Slijed slika i značenja koja se na njih odnose, sljedeći je:
1. stupanj: 7 planeta (s iznimkom Sunca, podignutog na drugi stupanj, te zamijenjenog slikama gozbe) predstavlja božanske osnove svega i tradicije koje se odnose na bogove;
2. stupanj: gozba, banket koji Ocean radi za svoje bogove predstavlja "vodu mudrosti" u kojoj se nalaze ideje, osnovni elementi;
3. stupanj: pećina u kojoj nimfe tkaju grimizne tkanine, a pčele proizvode med, predstavlja elemente na razini prirodnog svijeta, te njihova miješanja;
4. stupanj: Gorgone, tri sestre s jednim jedinim okom, predstavljaju tri čovjekove duše, pa s tim i njegovu unutrašnju dimenziju;
5. stupanj: Pasifaja s bikom predstavlja spuštanje duše u tijelo, pa prema tome izvanjskog čovjeka, njegovu tjelesnu dimenziju;
6. stupanj: talari, krilate Merkurove sandale, predstavljaju čovjekove prirodne radnje, one koje izvršava bez pomoći alata ili tehnika;
7. stupanj: Prometej predstavlja sve znanosti i umjetnosti i njihove proizvode.
Horizontalan poredak 7 stupnjeva, govorilo se, isprepleće se s vertikalnim poretkom 7 planeta. Rezultat je toga neka vrst šahovske ploče na kojoj se igra slika može ostvariti pomoću premještanja i kombinacija. Jedna te ista slika, naime, rabi se na različitim "mjestima", pa se njezino značenje mijenja u odnosu na "stupanj" na kojem je nalazimo. Pogledajmo na primjer sliku koja odgovara rijetkoj ikonografiji, no koju možemo vizualizirati pomoću njezina prikaza koji daje Coreggio u Parmi, u sobi Sv. Pavla: Junona koju je Jupiter, iz osvete, objesio između neba i zemlje. Prvi se put ona pojavljuje pod "Jupiterovom gozbom", odnosno na drugom stupnju, gdje odgovara Jupiterovu stupcu. Camillo opisuje sliku, navodi izvor iz kojeg potječe, objašnjava način na koji je sastavio lanac značenja koja joj povjerava, te je zatim prati u njezinim premještanjima po različitim pregradama teatra:
Obješenu Junonu preuzimamo od Homera, koji se pretvara da je Jupiter drži obješenu na lancu, te da Junona na svakoj nozi ima neku protutežu. Jupiter upravlja cijelim zrakom; Junona je zrak; protuteža više podignute noge je voda, a one niže zemlja. Ta će slika dakle na ovome mjestu označavati običan zrak. No pod pećinom će sadržavati četiri opća elementa, a pokraj posebno zrak, s njegovim dijelovima i pripadnostima, kako će se reći na tome mjestu. Pod talarima pak znači disati, uzdisati, koristiti otvoreno nebo. A pod Prometejem će označavati bilo koju djelatnost koja se vrši milošću zraka, kao što su vjetrenjače (str. 80-81).
Kako možemo vidjeti - a primjeri bi se mogli umnogostručiti - postoji određeni automatizam u množenju značenja u odnosu na premještanje slike po šahovskoj ploči; kako bismo toga postali svjesni, dovoljno je primijeniti na citirani odijeljak gore navedenu kartu značenja različitih "stupnjeva". Camillo opravdava taj svoj postupak kriterijem mnemotehničke ekonomičnosti ("kako se pamćenje ne bi otežalo različitim slikama istih stvari, napravit ćemo tako da se više puta vidi isti oblik u različitim vratima," str. 86). To obično ne isključuje druga značenja i druge mogućnosti tumačenja: bilo je riječi o automatizmu, dojmu da mehanizam funkcionira sam od sebe, stvarajući nova značenja zahvaljujući pokretu i kombinacijama svojih sastavnih dijelova. Camillov teatar tako ponovno nudi, u drugom obliku, jednu od temeljnih komponenata tradicije lullovskog umijeća, koja u šesnaestostoljetnoj mnemotehnici igra glavnu ulogu. Tomu svakako nije strana draž igre, element duboko ukorijenjen, kao što se podsjeća na početku, u teoriji i praksi umijeća memorije. Činjenica da značenja jedne te iste slike variraju u odnosu sa svojim različitim rasporedom po mjestima Camillova teatra predočava i istodobno omogućuje da se u praksi iskuša slika svemira koju teatar reproducira: svemira u kojem postoji duboka veza između jedinstva i mnogostrukosti, jednakosti i različitosti, svemir u kojem je, prema Anaksagorinoj izreci, sve u svemu.
To je dakle "ideja", to je vidljivi model, u tom velikom teatru znanja koji je Camillo namjeravao izgraditi. Riječ je o scenografiji koja je istodobno i veličanstvena i siromašna. Imamo izvanrednu galeriju slika, izgrađenu crpenjem iz pjesnika, slikara, filozofa, grbova i amblema, "antičkih" hijeroglifa lažnog proročišta, te iz arheoloških otkrića. U odnosu na svoje izvore, Camillo ostvaruje najrazličitije i

najbeskrupuloznije tehnike ponovnog korištenja: od preuzimanja koje je vjerno tradicionalnim elementima, preko nove kombinacije heterogenih elemenata, do pravog pravcatog stvaranja novih mitova i novih slika. Kao i uvijek, tehnika analogije i alegorijske egzegeze nudi vrlo savitljivu instrumentalizaciju, prikladnu da se po volji šire i variraju tumačenja i stvaraju slike.

Sve to daje, govorilo se, dojam siromaštva: je li dakle to cijeli taj model izvanredna stroja koji je trebao postojano uhvatiti svo znanje? Šahovska ploča s 49 mjesta, sa svojim divnim slikama, riskira da nam se učini samo zgodnom igrom. No dopustimo li da nas povede logika asocijacija, krenemo li i mi u potragu za nepoznatim blagom koje se rađa iz kombinacja, Idejom teatra možemo se poslužiti samo kao snopom igraćih karata, koje treba promiješati s drugim kartama i drugim snopovima.

Možemo se vratiti prijašnjem izratku teatra, koji je do nas stigao preko dva rukopisa: jednog koji se sačuvan u Vatikanskoj knjižnici (cod. listop. l.1777), te drugoga - koji je otkrio Corrado Bologna - koji je sačuvan u John Rylands University Library u Manchesteru (Christie, cod. 3 f. 8) koji sadrži širu verziju i nosi naslov Teatar mudrosti. Igra je podudarnosti ovdje manje vrtoglava od one u Ideji teatra, jer Camillo još nije bio očaran kabalom; za naknadu dvodimenzionalna rešetka mjesta i slika otvara novu dimenziju.

Dok se Ideja teatra ograničava na to da postavi, gotovo u naslovima, tipologiju stvari koje treba staviti na svako od njegovih "mjesta", rukopis Teatra mudrosti skicira, u svakom dijelu šahovske ploče, složenu strukturu: svaka se stvar postavlja u mrežu pet kategorija: to su supstancija, kvaliteta, odnos, mjesto i djelovanje.

Tako se stvara neka vrst galaksije riječi i stvari, koje su sve povezane gustom mrežom odnosa, uredno raspoređene u svakom od "mjesta" teatra. Treća dimenzija, dimenzija logičke klasifikacije, tako upotpunjuje druga dva kriterija uređenja - koji se temelje na astrologiji i razvoju stvaranja - koji su prisutni i u tiskanom tekstu. Ideja teatra, pravilno kombinirana s Teatrom mudrosti, nudi nam dakle višedimenzionalni model. Krenimo sad u potragu za uputom za uporabu ili, bolje reći, za raznim mogućim uporabama.

Camillo inzistira na metafizičkim i teološkim temeljima teatra, i više puta aludira na tajne koje se ne mogu otkriti. Čitatelj je dakle pozvan i izazvan da uđe u mudrosnu dimenziju. Budući da je oblikovan prema Božjim imenima, kako predstavlja izraz tajnih veza koje međusobno ujedinjuju različite razine zbilje, teatar se nudi kao vodilja do ispunjenja alkemijskog opusa i uspona k Bogu, zapravo preobrazbe u božansko. Kako nam Camillo otkriva u De transmutatione, kratku, no bitnom djelu, postoje tri "umijeća preobrazbe", umijeća koja jamče spoznaju i provedivost metamorfoze: elokvencija, alkemija i deifikacija. Primjenjuju se na tri različita aspekta zbilje - odnosno na riječi, stvari i ljudsku nutrinu - no ostvaruju se pomoću analognih postupaka i u biti se podudaraju. U svakom slučaju, riječ je o tomu da treba izdvojiti - s onu stranu promjenjivog, mnogostrukog, "prolaznog" - univerzalne oblike i raditi s njima.

No što znači uhvatiti univerzalne oblike u svijetu riječi? Tu se pokazuje jedinstvena priroda Camillova klasicizma, koji postaje nevjeran humanističkoj tradiciji pretjerane vjernosti, te otkriva očaranost metafizikom i retoričkim automatizmima. Uvjeren je - kao i suvremeni ciceronisti i petrarkisti - da je moguće izdvojiti neke posebno sretne povijesne trenutke u kojima su se proizvodili tekstovi koji zbog ljepote jezika i stila imaju apsolutnu vrijednost i funkcioniraju kao uzori; zbog toga potraga za novim i lijepim ne može ići drugim putem nego imitiranjem/variranjem egzemplarnih tekstova.

Postoji nekoliko elemenata koji nedvosmisleno karakteriziraju Camillovo retoričko i književno djelo i koji mu priskrbljuju ili veličanje ili prezirno ocrnjivanje. Prije svega, Camillo vjeruje u metafizičku gustoću riječi, osobito riječi velikih autora: u egzemplarnim se tekstovima, po njegovu mišljenju, utjelovljuje, postaje vidljiva, ideja elokvencije; tom se obliku, tom univerzalnom uzoru retor mora znati uzdignuti, prepoznajući ga s onu stranu mračne šume riječi i raznih tekstova, upravo poput alkemičara koji destilira metale i hvata suštinu.

S ovom se metafizičkom dimenzijom isprepleće, na nerazmrsiv način, izvanredna vjera u tehniku riječi, u sredstva koje nude logika i retorika. Moguće je, prema Camillu, izmamiti iz velikih tekstova tajne njihove ljepote: riječ je prije svega o tomu da se izdvoje retoričke "vještine" kojima su se služili Ciceron i Vergilije, Petrarca i Boccaccio; nakon toga se one rastave unutar logičkog mehanizma koji ih je stvorio, što znači - Camillovim jezikom - shvatiti iz kojeg su "topičkog mjesta" potekli. U tom je trenutku igra gotova: kad se jednom domognete kompozicijske tajne, dovoljno ju je reproducirati, varirajući je ili šireći, u novom tekstu koji se želi napisati. U tu sliku ulazi - i tu nalazi smisao - dvostruki trud, opsesivan i beskrajan, koji karakterizira velik dio Camillova života: s jedne strane potraga za novim retoričkim shemama, za topikom širom i učinkovitijom od tradicionalne, koja bi bila u stanju proizvesti ne samo logičke argumentacije, već i pjesničku ljepotu; s druge strane, neumoljiv analitički rad, od dekonstrukcije egzemplarnih tekstova do istraživanja ne samo leksika, već i svih izvršenih verbalnih kombinacija, svih korištenih figura. Taj nas rad podsjeća na ono što čini lik stvoren Erazmovim satiričkim žarom, Nosopono iz Ciceronianusa: u najdaljem kutku svoje kuće, u tišini noći, s pobožnom koncentracijom, on posvećuje svu svoju energiju trudu (i samotnom užitku) da napravi sve opsežnije rječnike svih oblika kojima se Ciceron služio.

Camillo često rabi termin "anatomska disekcija" da bi označio taj svoj "rad na rastavljanju", na dekonstrukciji tekstova. U korištenoj slici nije samo uspomena na anatomske eksperimente u kojima je sudjelovao u Bologni, već i mit o homunkulusu, ili o Golemu; riječ je o dekonstrukciji oblika koja kreće iz uvjerenja da ih je moguće ponovno sklopiti tako da im se podari nov život.

Tad se eto razjašnjava još jedna dimenzija, još jedna upotreba teatra, a ovaj je put riječ o upotrebi otvorenoj svima, još i rasprostranjenoj i veličanoj. Ishodi potanke i opsesivne disekcije kojoj je Camillo podvrgnuo egzemplarne tekstove - vjerojatno nekoliko milijardi kartica - trebali su pronaći uređeni raspored iza teatarskih slika. Na taj način teatar, kaže Camillo, obnavlja antičku vezu između mudrosti i elokvencije: njegove slike pomažu pamćenju (i otvaraju vrata na) blaga lijepih oblika izričaja, osim blaga znanja. Teatar, drugim riječima, čini vidljivom ideju elokvencije; sadrži u sebi književnu memoriju klasicizma i spreman je vratiti je korisniku, kako bi joj podario nove oblike, ponovno je oživio u novim tekstovima. Kartice, sa svojim repertoarima korištenih i iskoristivih riječi i retoričkih figura, trebale su zapravo pribaviti osnovni materijal; nove retoričke sheme, nova topika koje je Camillo razradio bili su poslije na raspolaganju da bi se završilo djelo, kao vodilja tijekom puta po mogućim kombinacijama.

Galerija slika, pregled raspoloživih mitova za igru tumačenja, stroj koji je u stanju proizvoditi tekstove, sredstvo kojim se mogu uhvatiti tajne božanskog i duše, sve je to - ili manje, ili više - Camillov teatar. Način na koji je konstruiran čini ga osobito prikladnim za bitno drukčiju recepciju: na primjer, može se pokušati - kao što smo mi učinili - shvatiti ga ozbiljno, slijediti ga u njegovoj izgradnji čvrstog zapleta upućivanja na nešto drugo, funkcija, značenja, ili se taj višedimenzionalni puzzle može rastaviti, kako bismo se očarali pojedinim komadićem, kako bismo upitali jednu od njegovih mnogobrojnih slika da nam ispripovijeda naš osobni mit.

Prevela s talijanskog Lada Dawidowsky

Teatri memorije za "teatralnu memoriju" teatara

Carlo Infante

Postoji vanjski teatar, prikazan i odigran, te unutrašnji teatar, plod imaginarnog metabolizma stimuliranoga gledatelja. Zna se da teatar, ako se zajednički ne dijeli, ne postoji. To je prva velika razlika u odnosu na svako drugo umjetničko izražavanje. Teatar se, dakle, rađa u psihološkoj razradi onoga tko gleda teatar, iz fizičkog prostora prelazi u mentalni pomoću radnji i osjećajā stvorenih u rasponu zajednički podijeljene percepcije, u onom jedinstvenom prostoru-vremenu svojstvenom teatralnom "ovdje i sad." A poslije? Pomisliti da od teatra može ostati samo pisani trag, na dramaturškoj bazi, ili pak u reportažama koje su od kazališne kritike napravile jedno od najboljih vježbališta i za novinarstvo i za kreativno pisanje, premalo je. Još je gore što se tiče videa: prevesti scenu u film znači izdati osnovni princip teatralnosti koji se temelji na simultanosti gledišta. U audiovizualnom se mediju ističe samo jedan aspekt gledanja (čak i ako se rabi više kamera), čime se niječe višedimenzionalna igra gledatelja koja zapravo ističe "aspekt življenja", vlastitu kreativnu funkciju kojom se hvataju različite perceptivne razine scenske radnje. Memorija teatralnog iskustva mora dakle pokušati rekonstruirati tu dinamiku, u suprotnom je ograničena, svedena na običnu dokumentarnost.

Od renesansne mnemotehnike do interaktivne mulitmedijalnosti.

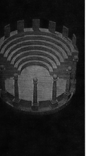
Ideja da je mjeriti se s memorijom nalik nastavanju određenog prostora presudna je da bi se shvatilo što se misli pod *Teatrima memorije*. U određenom se prostoru djeluje: naše percepcije, dakle, moraju biti dinamične.
Putovi memorije ne mogu biti samo linearni i sekvencijalni, već analogijski, kombinatorni, organizirani mrežno kroz neprekidne asocijacije, prema automatskoj neurotransmisiji sinapsi, filogenetskom pristupu učenju.
Teatar, onaj koji istražuje, to zna: temelji se na sinesteziji jezika, na simultanom djelovanju različitih vizualnih i sonornih elemenata, zatim nastavlja s analogijskim montažama koje razvijaju scenu slobodnu od logičko-posljedičnih ograničenja. Gledatelj pristaje na igru i izvlači psihološko zadovoljstvo iz te mobilnosti u kojoj se ujedinjuju percepcije i kognitivni procesi. Sad je pitanje sljedeće: kako je moguće sve to iskustvo ponovno stvoriti u jednom proizvodu za teatralnu memoriju? Činjenica da su danas digitalne tehnologije omogućile da se s vanjske strane naša uma stimuliraju sinaptički procesi pomoću hiperteksta na kojima se temelji cijela interaktivna multimedijalnost prvi je odgovor. Riječ je o razvoju intuicije koju umjetnost mnemotehnike, od starih Egipćana do renesanse **Giordana Bruna**, odavno poznaje: oprostoriti memoriju, organizirati je po toponimima, tematskim područjima i susljedno po "amblemima," zapažljivim i učinkovitim slikama koje privlače pozornost. Baš kao *hot-spots*, vruća mjesta hipermedija, gumbi (riječi ili simboli) koje treba kliknuti kako bi se artikulirao hipertekstualni proces.
Put memorije može nas pozvati da stvorimo iskustvo, da djelujemo, čak i ako smo psihološki stimulirani *surfanjem* u interaktivnom okružju.

Djelovati u viziji!

U multimedijalnom je djelu tendencija našega kognitivnog pristupa da ima "uranjajući" karakter, odnosno da potiče percepcije, pristup koji je mnogo manje apstraktan od onog koji ustanovljuje knjiga koju treba dešifrirati isključivo pomoću vlastite abecedne kompetencije. Može se dakle prihvatiti da smo "unutar" okružja koje tako možemo shvatiti kao jednu scenu memorije, informatički prostor koji treba "nastavati" (zamislite da ste vi kursor-simulacrum miša...). Sama nas činjenica da možemo djelovati klikćući mišem potiče da prijeđemo taj scenarij kao da je područje, digitalno okružje, simulirano, koji treba tumačiti kao teatar informacija.
U knjizi *Umijeće memorije* **Frances A. Yates**, u svom izvanrednom znanstvenom i ezoteričkom priznanju, ističe najviše primjere mnemotehničke vještine i razvija upravo taj koncept oprostorivanja memorije. Analizira velike utopističke projekte koje su osmislili **Giulio Camillo**, veliki renesansni majstor, te **Robert Fludd**, hermetički filozof koji je u 16. stoljeću u Engleskoj, pod utjecajem Giordana Bruna, izbliza slijedio **Shakespeareov** teatar. Upravo je Globe Theatre, mitski Shakespeareov teatar uništen u požaru, uzet kao model idealnoga "teatra memorije". Tako je i na CD Romu *Šifrirani putovi*, jednom od prvih multimedijalnih djela o teatru, koji su realizirali Impronte Digitali, Compagnia Solari-Vanzi i Scenari dell'Immeriale za Audiovizualni Centar pokrajine Lazio, u suradnji s Talijanskim zavodom za kazalište, u rujnu 1995. (mnogo prije izdavačke multimedijalne plime). U tom interaktivnom djelu trodimenzionalno grafičko okružje gradi teatar koji treba nastavati, u kojem treba djelovati.
Suvremeni teatar koji međutim kao grafički *interface*, kao simbolički prag, nalazi sliku koja evocira Fluddov teatar: "teatar memorije" renesansnog i šekspirijanskog podrijetla koji nas podupire u pustolovini potrage za mogućim odgovorima na pitanje koje ovdje ponovno postavljamo: Kako ponovno stvoriti teatarsko iskustvo u njegovoj memoriji?

Od aspekta gledanja do aspekta življenja

Teatar memorija Giulia Camilla prema *L'Idea del Theatro*



Preveli Tomislav Brlek i Lada Dawidowsky

PROMETEJ
DIJANA I HALJETAK, mjeseci i njihovi dijelovi
NEPTUN, umijeća koja rabe vodu, akvadukti, fontane, mostovi, navigacija, ribolov
DAFNE, vrtovi i umijeća uporabe drva
HIMEN, vjenčanja i veze
DIJANA S LUKOM, lov

MERKUROVE SANDALE
DJEVOJKA SILAZI KROZ RAKA, babice, pranje dojenčadi
NEPTUN, prelazak vode, pranje, kupanje
DAFNE, prirodne radnje s drvom
DIJANA I HALJETAK, kretanje ili promjena stvari
AUGIJEVE STAJE, prljanje ili kvarenje stvari
JUNONA U OBLACIMA, skrivanje ljudi ili stvari
PROMETEJ S PRSTENOM, djela povezana sa zahvalnošću

PASIFAJA I BIK
DJEVOJKA SILAZI KROZ RAKA, silazak duše u tijelo
DIJANA I HALJETAK, mijene u čovjeku
AUGIJEVE STAJE, prljavština tijela, izmet, izlučevine
JUNONA U OBLACIMA, skrivene stvari u ljudi
PROMETEJ S PRSTENOM, zahvalnost na povlasticama, Mjesečev dug Suncu
BIK kosa, brada, mozak
GRUDI

SESTRE GORGONE
DJEVOJKA PIJE IZ BAKHOVOG KRATERA (tj. konstelacija Krater, između Raka i Lava), duša silazeći kroz Raka gubi sjećanje na stvari iznad; ljudski zaborav, neznanje, glupost

ŠPILJA
NEPTUN, VODA kao složen element, vodene životinje
DAFNE, šume i biljke
DIJANA I HALJETAK, promjena, stvaranje, kvarenje
AUGIJEVE STAJE, ružnoća i nesavršenost svijeta
JUNONA U OBLACIMA, skrivene stvari u prirodi

GOZBA
PROTEJ, materia prima u kaosu
NEPTUN, VODA kao jednostavan element

DIJANA
MALKUTH
GABRIJEL

PROMETEJ
SLON, religija i njeni mitovi, obredi, ceremonije
HERKUL ODAPINJE STRIJELU S TRI VRŠKA, sve znanosti koje se odnose na nebeski svijet, na ovaj svijet i na bezdan; rječitost u prozi; knjižnice
IRIS I MERKUR, izaslanstva, pisanje pisama
TRI PALADE, crtanje, arhitektura, slikarstvo, perspektiva, skulptura
MERKUR I PIJETAO, trgovina i poslovanje
PROMETEJ SA ZUBLJOM, umjetnost i obrt općenito

MERKUROVE SANDALE
ZLATNO RUNO, činjenje teškim ili laganim, tvrdim ili mekim
ATOMI, smanjenje, prekid, rastapanje
PIRAMIDA, dizanje, spuštanje
VEZAN GORDIJSKI ČVOR, usložnjavanje, pletenje složenih čvorova
RAZVEZAN GORDIJSKI ČVOR, razvezivanje, objašnjavanje, rastapanje
JUNONA KAO OBLAK, hinjenje, varka
IKSION NA KOTAČU, posao, poduzetnost, rad

PASIFAJA I BIK
ZLATNO RUNO, težina, lakoća, tvrdoća, mekoća ljudskog tijela
ATOMI, odjelite količine u čovjeka
PIRAMIDA, protežne količine u čovjeka, kao visok, nizak
JUNONA KAO OBLAK, himbena, prijetvorna narav
IKSION NA KOTAČU, smrtne brige, posao, rad
BIK, jezik i govor
RAMENA, RUKE TRBUH

SESTRE GORGONE
PROMETEJEVA ZUBLJA, ljudski intelekt, poslušnost u učenju

ŠPILJA
ZLATNO RUNO, težina i dodir
ATOMI, odjelite količine u stvarima (aritmetika)
PIRAMIDA, protežne količine u stvarima (geometrija)
VEZAN GORDIJSKI ČVOR, upletene protežne količine
RAZVEZAN GORDIJSKI ČVOR, razložene protežne količine
JUNONA KAO OBLAK, lažna pojavnost

GOZBA
SLON, priče o bogovima

MERKUR
YESÔD
MIHAEL

PROMETEJ
KERBER, kulinarstvo, gozbe, raspored spavanja
DUDOV SVILAC, umijeća vezana uz odjeću, tkanje, bojenje, krojenje
HERKUL ČISTI AUGIJEVE STAJE, vještine čišćenja, kupke, brijači
DJEVOJKA S VAZOM MIRISA, parfimerija
MINOTAUR, poročne vještine, grubijanstvo, bordeli, umijeća prostitutki
BAKHO S BRŠLJANOM OKRUNJENIM KOPLJEM, glazba i igre
NARCIS, vještina kozmetike

MERKUROVE SANDALE
KERBER, jelo, piće, spavanje
HERKUL ČISTI AUGIJEVE STAJE, pročišćavanje, čišćenje
NARCIS, uljepšavanje, činjenje poželjnim
DJEVOJKA S VAZOM MIRISA, parfimiranje
BAKHO S BRŠLJANOM OKRUNJENIM KOPLJEM, uživanje, smijeh
TANTAL POD STIJENOM, izazivanje neodlučnosti, podrhtavanja
MINOTAUR, poročna djela

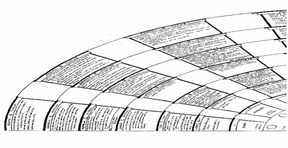
PASIFAJA I BIK
KERBER, glad, žeđ, san
HERKUL ČISTI AUGIJEVE STAJE, čistoća tijela
NARCIS, ljepota tijela, ljubav, žudnja
BAKHO S BRŠLJANOM OKRUNJENIM KOPLJEM, uživanje, odmor, veselost
MINOTAUR, narav sklona poroku
TANTAL POD STIJENOM, plaha sumnjičava narav
BIK, nos i osjetilo mirisa, obrazi, usta
VRAT SLABINE

SESTRE GORGONE
ZMIJA UJEDA EURIDIKU ZA STOPALO, ljudska volja; sklonosti upravljane voljom

ŠPILJA
KERBER, stvari vezane uz glad, žeđ, san
DJEVOJKA S VAZOM MIRISA, mirisi
HERKUL ČISTI AUGIJEVE STAJE, stvari prirodno čiste
NARCIS, ljepota stvari ovoga svijeta
TANTAL POD STIJENOM, nestalne ili predstojeće stvari

GOZBA
SFERA S DESET KRUGOVA, vanjski zlatan: Elizejska polja, raj na zemlji

VENERA
HOD NETSAH
HONIJEL



PROMETEJ
HERKUL UBIJA GERIONA, minute, sati, godine, urarska vještina
PIJETAO I LAV, zakon, vladavina i tome pripadajuće
SIBILA S TRONOŠCEM, razne vrste proricanja, proročanstva
APOLON I MUZE, pjesništvo
APOLON I PITON, to jest, Apolon uništava otrov bolesti, sveukupne vještine medicine
APOLON KAO PASTIR, pastoralna umjetnost
JAHAČ SA SOKOLOM, sokolarstvo

MERKUROVE SANDALE
ZLATAN LANAC, težnja k suncu, izlaganje suncu, pružanje k suncu
HERKUL UBIJA GERIONA, djela u vezi s minutama, satima, godinom i njenim dijelovima, te dobi
PIJETAO I LAV, veličanje, odavanje počasti, davanje prostora
PARKE, izazivanje, započinjanje, završavanje
APOLON ISPALJUJE STRIJELU NA JUNONU U OBLACIMA, činjenje pojavnim, izvođenje stvari ili ljudi na svjetlo

PASIFAJA I BIK
HERKUL UBIJA GERIONA, dob čovjeka
PIJETAO I LAV, izvrsnost, nadmoć, ugled, autoritet, vladavina čovjeka
PARKE, čovjek kao uzročnik stvari i događaja
KRAVA KOJU ČUVA ARGUS, boje ljudskog tijela
APOLON ISPALJUJE STRIJELU NA JUNONU U OBLACIMA, pojavnost i izvođenje čovjeka na svjetlo
BIK, oči i osjetilo vida

LEĐA I BOKOVI

SESTRE GORGONE
ZLATNA GRANA, intellectus agens, Neshamah ili najviša razina duše; duša općenito; racionalna duša; duh i život

ŠPILJA
ARGUS, čitav svijet oživljen duhom zvijezda, zemlja nije nepokretna budući da je živa
KRAVA KOJU ČUVA ARGUS, vidljive stvari i boje
HERKUL UBIJA GERIONA, doba svijeta, četiri godišnja doba, dan i noć
PIJETAO I LAV, solarna vrlina autora Teatra dokazana njegovom moći nad lavom
APOLON ISPALJUJE STRIJELU NA JUNONU U OBLACIMA, pojavne stvari

APOLON

SOL	LUX	LUMEN	SPLENDOR	CALOR	GENERATIO
Deus pater	Deus filius	Mens angelica	Anima mundi Choen	spiritus mundi	
			Mundus intelligibilis	Natus animae	
	TIFERET			RAFAEL	

GOZBA
PIRAMIDA S NEDJELJIVIM VRHOM, Trojstvo
PAN, tri svijeta
PARKE, Uzrok, Početak, Kraj
ZLATNA GRANA, čitljive stvari, percipirane kroz intellectus agens

PROMETEJ
VULKAN, umijeće kovanja
KENTAUR, vještina jahanja, dana Marsu jer je konj njegova životinja
DVIJE ZMIJE KOJE SE BORE, vojna vještina
DVA ŠAKAČA, borilačke igre
RADAMANT, krivično pravo
FURIJE, zatvori, mučenja, kazne
APOLON SVIRA NA MARSIJI, klaonice

MERKUROVE SANDALE
VULKAN, paljenje vatre, potpaljivanje
IKSION PREZREN OD JUNONE, bivanje ponosnim i arogantnim, prezrivim i podrugljivim
DJEVOJKA KOSE PREMA NEBU, činjenje odlučnim i snažnim
DVIJE ZMIJE KOJE SE BORE, protivljenje
MARS NA ZMAJU, nanošenje bola, okrutnost

PASIFAJA I BIK
IKSION PREZREN OD JUNONE, ponosna i arogantna narav, prezriva i podrugljiva narav
DVIJE ZMIJE KOJE SE BORE, narav koja se protivi
DJEVOJKA KOSE PREMA NEBU, snažna odlučna narav
MARS NA ZMAJU, opaka narav
BEZGLAV ČOVJEK, gnjevna, luđačka narav
BIK

GLAVA GENITALIJE

SESTRE GORGONE
DIDO, BOSA I RAZDRLJENE ODJEĆE, brzoplete i nagle odluke

ŠPILJA
VULKAN, eter i vatra kao složen element
DJEVOJKA KOSE PREMA NEBU, životna snaga stvari na ovom svijetu (preko kose koja prenosi nebeske utjecaje)
DVIJE ZMIJE KOJE SE BORE, razdor, razlika
MARS NA ZMAJU, pogubne stvari

GOZBA
VULKAN, vatra kao jednostavan element
USTA TARTARA, Čistilište

MARS
GEBURAH
KAMAEL

PROMETEJ
LEBDEĆA JUNONA, umijeća koja rabe zrak, vjetrenjače
EUROPA NA BIKU, obraćenje, pristanak, svetost, skromnost, religija
PARISOV SUD, građansko pravo
SFERA, astrologija

MERKUROVE SANDALE
LEBDEĆA JUNONA, disanje, uzdisanje, korištenje otvorenog neba
ROGOVI LIRE, proizvođenje zvukova
HERKUL UBIJA LAVA, ponizno djela, dobrota
TEZEJ UBIJA MINOTAURA, krijeposna djela
KADUCEJ, prijateljsko i društveno ponašanje
DANAJA, korištenje i slijeđenje dobre sreće
GRACIJE, djela dobročinstva

PASIFAJA I BIK
HERKUL UBIJA LAVA, poniznost, dobrota
TEZEJ UBIJA MINOTAURA, sklonost krijeposti
KADUCEJ, prijateljska narav, sklona brizi za obitelj i državu
DANAJA, dobra sreća, bogatstvo
GRACIJE, narav dobročinitelja
BIK, uši i osjetilo sluha

BEDRA STOPALA

SESTRE GORGONE
RODA LETI PREMA NEBU, NOSEĆI KADUCEJ U KLJUNU ISPALJUJE TOBOLAC STRIJELA, let prema nebu smirene duše koja napušta zemaljske brige: izbor, sud, savjet

ŠPILJA
LEBDEĆA JUNONA, ZRAK kao složen element
ROGOVI LIRE, zvuk nošen zrakom, čujne stvari
KADUCEJ, sjedinjene zmije, jedinstvo, jednoobraznost
DANAJA, dobra sreća, obilje
TRI GRACIJE, korisne stvari

GOZBA
LEBDEĆA JUNONA, ZRAK kao jednostavan element
EUROPA NA BIKU, duša i tijelo, istinska religija, Raj

JUPITER
HESED
ZEADKIJEL

PROMETEJ
REA, umijeća vezana uz zemlju, geometrija, geografija, poljoprivreda
DJEČAK S ABECEDOM, gramatika
MARSIJINA KOŽA, umijeća koja rabe kožu
SOVA ZASTRTA KUKULJICOM, loviti s noćnim pticama
MAGARAC, životinja Saturna, tegljenje, prenošenje

MERKUROVE SANDALE
REA, prirodne djelatnosti vezane uz zemlju
GLAVE VUKA, LAVA I PSA, odgađanje, zavlačenje
ZAVJETNA ŠKRINJA, stavljanje, skupljanje
VEZANI PROTEJ, činjenje nepokretnim
USAMLJENI VRABAC, bivanje usamljenim, napuštanje
PANDORA, izazivanje nevolja
DJEVOJKA ODSJEČENE KOSE, slabljenje, laganje

PASIFAJA I BIK
GLAVE VUKA, LAVA I PSA, čovjek u vlasti vremena
VEZANI PROTEJ, tvrdoglava nepromjenjiva narav
USAMLJENI VRABAC, usamljenička narav
PANDORA, loša sreća, siromaštvo
DJEVOJKA ODSJEČENE KOSE, ljudska slabost
DIJANA LJUBI ENDIMIONA, mistično sjedinjenje; smrt i pogreb

BIK, sijeda kosa i bore

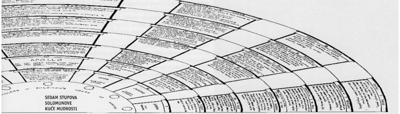
KOLJENA NOGE

SESTRE GORGONE
HERKUL PODIŽE ANTEJA, borba ljudske duše s ljudskim tijelom; produhovljenje tijela; sjećanje na stvari iznad, učenje, mašta, kontemplacija
DJEVOJKA SE UZDIŽE KROZ JARCA, uzlaz duše na nebo

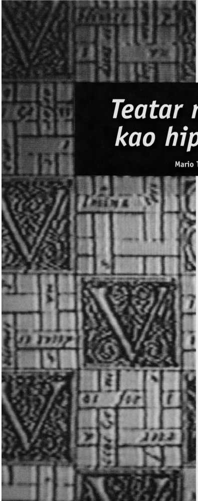
ŠPILJA
REA, ZEMLJA kao složen element
GLAVE VUKA, LAVA I PSA, prošlost, sadašnjost i budućnost
ZAVJETNI KOVČEG, mjesta u tri svijeta
VEZANI PROTEJ, pojedinačni oblici
USAMLJENI VRABAC, osamljene stvari
PANDORA, nedaća stvari
DJEVOJKA ODSJEČENE KOSE, slabost u stvarima

GOZBA
REA OKRUNJENA TORNJEVIMA, ZEMLJA kao jednostavan element
REA BLJUJE VATRU, Pakao

SATURN
BINAH
ZAFKIJEL



SEDAM STUPOVA SOLOMUNOVE KUĆE MUDROSTI



Teatar memorije kao hipertekst[1]

Mario Turello

U prethodnom sam poglavlju, definiranom kao Camillov teatar - računalo *ante litteram*, pokazao koje su po mome mišljenju srodnosti između renesansne mnemotehnike i suvremene informatike na teorijskoj razini, u vezi s epistemološkim i kulturnim problemima klasifikacije, sistematizacije, selekcije, arhiviranja i rukovanja upamćenim i pamtećim podacima. Ovdje se, u suradnji s jednim informatičarom, suočavam s tim problemom s užega i određenijega gledišta. Zapravo mi se čini sve jasnijim da se Teatar uobličava kao *hipertekst* i, kao takav, može se korisno usporediti s aktualnom problematikom na području organizacije spoznaja, koja je posljednjih godina posebno važna u okviru istraživanja u informatičkim znanostima (*computer science*), ili se čak nametnuti kao model za rješenje problema koji dosad, prema analizi **Franka Halasza**, nisu našli zadovoljavajuću obradu i rukovanje.
Upućujem čitatelja na ono što je već rečeno o povijesti Camillova projekta i prirodi njegova krajnjeg ostvarenja (u ovom je kontekstu dovoljno ponovno pročitati opis **Giorgia Stabilea** [str. 21] i nacrt **Yatesove** [slika 2], topologijski valjan čak i ako se amfiteatar "zatvara" u strukturu kružnog oblika [slika 4]). Iako je ovdje pozivanje na magijsko-alkemijske ciljeve Teatra nevažno, neće biti beskorisno podsjetiti, s **Umbertom Ecom**, da se i magička i retorička misao temelje na odnosima (koji omogućavaju metafore i magične operacije) između raznih elemenata diskursa i zbilje, univerzumâ između kojih zapravo ne postoji razlika u misli koja traži nužno podudaranje označitelja i označenoga, riječi i stvari. Upravo se time hvasta Camillo: da je izgradio sustav koji ima univerzalnu vrijednost utoliko što je organiziran prema gnoseološkoj taksonomiji koja odgovara ontološkim strukturama zbilje.

1 Ovaj je tekst redigiran u suradnji s Danieleom Cortolezzisom, koji se bavi problematikama svojstvenim organizaciji podataka u teritorijalnim informatičkim sustavima, i predstavljen je na Godišnjoj konferenciji AICA-e 1993. u okviru zasjedanja posvećenog "Povijesno-epistemološkim aspektima obrade podataka i automatskog računa" pod naslovom Teatar memorije Giulija Camilla u svjetlu "Seven Issues" Franka Halasza: epistemološka razmatranja o istraživanju na području hipermedija.

To nam prvo razmatranje treba dati poticaj: samo filozofijski, logički, kozmološki "jak" i "zatvoren" sustav može težiti tomu da nadiđe arbitrarnost koja muči svaki sustav klasifikacije.
Daljnja je vrijednost camillovskoga Teatra vizualizacija sustava pomoću ikona (*imagines agentes*). Umberto Eco je činjenicu da se iste slike pojavljuju na različitim "mjestima" istaknuo prvo kao ograničenje, a poslije kao važnu intuiciju kontekstualnosti označitelja koja omogućuje njihovo semantičko obesumnjivanje [*disambiguazione*] i određenje upravo na temelju njihova smještaja.
Već po ovim se aspektima Teatar predstavlja kao ostvarenje koje može imati zanimljive implikacije u okviru arhiviranja i pristupa, no ne bi bio više od knjižnice organizirane na temelju originalna sustava katalogizacije da, po mome mišljenju, nije predvidio druge mogućnosti.
Četiri stoljeća nakon Camillove smrti, u Sjedinjenim Državama, **Vannevar Bush** primijetio je kako je jedna od posljedica eksponencijalnog znanstvenog širenja zabilježenog tridesetih godina bilo gubljenje sposobnosti shvaćanja i kontrole čovjeka nad cjelokupnošću inovacija i proizvedenih doprinosa. Pojavila se stoga potreba za sustavom brzog nadoknađivanja upamćenih podataka u knjižnici koja bi sadržavala cijelu znanstvenu i književnu produkciju: za totalnom knjižnicom.
Treba primijetiti da je Bush bio snažno uvjetovan znanstvenom kulturom i utopijskom tradicijom Amerike tih godina, u kojoj se na tehnologiju gledalo kao na sredstvo i agenta kulturne inovacije. No ako su se s jedne strane pojavljivala pitanja o učinkovitosti, sredstva na raspolaganju ostala su rudimentarna i temeljno mehanička.
Važan je doprinos dalo snimanje na mikrofilmove. Zahvaljujući mikrofilmu sijevale su mogućnosti da se na jednom jedinome mjestu okupi sve znanje. Bio je međutim potreban sustav indeksiranja koji bi omogućio jednostavan i brz pristup podacima. U tu je svrhu Bush uveo *Memex*, mehaničko-optički uređaj koji je omogućavao indeksiranje stranica snimljenih na mikrofilm, u skladu s normalnim bibliotekarskim tehnikama. Dodatno je još omogućavao stvaranje subjektivnih putova koji bi povezali, pomoću asocijacija, stranice snimljene na mikrofilm prema utvrđenom redu korisnika.

Mnogi znakovi upućuju na zaključak da je Camillov Teatar bio zamišljen i kao kombinatorni stroj: vjerojatno su se između modela u smanjenome mjerilu kružnim kretanjem mogle dobiti radijalne kombinacije mjesta, pa dakle i mnogostruka približavanja, s heurističkim učinkom koji se može usporediti s učinkom metafore (čija spoznajna vrijednost izbija iz iznošenja semantičkih presijecanja približenih termina na vidjelo) i s učinkom perifraze, mehanizmom koji po Camillu omogućuje da se pomoću raspoloživih verbalnih elemenata izraze novi pojmovi

Drugim riječima, s jedne strane minijaturizacija kao proces sinteze, koji je u stanju zajamčiti vjernost reprodukcije, slobodniji pristup rijetkim materijalima, prenosivost i širenje, s druge indeksiranje *Memexa* kao sustava za stvaranje pravaca za subjektivno *surfanje* po unutrašnjosti totalne knjižnice.
S napuštanjem analogijske tehnologije u korist one digitalne (računala), Memexov se sustav indeksiranja ponovno usvaja i razvija na originalan način u hipertekstovima. Hipertekstovi se rađaju kao razvoj prvih sustava pisanja uz pomoć računala (*word processing*), omogućuju da se spajaju termini prisutni u tekstu (označitelji) s dokumentima koji se odnose na njih i koji opisuju značenje. Te se veze ostvaruju tako da se korištenim terminima kao ključ pristupa dodaje adresa stanice gdje je memoriran dokument koji se želi pridružiti. Tako se ostvaruje mreža "fizičkih" veza između tekstova arhiviranih u istoj memoriji, čemu urednik pripisuje posebnu semantičku vrijednost. S razvojem digitalne grafike i digitalizacije zvuka označitelji su se počeli razlikovati, preuzimajući oblik grafičkih ikona koje vode do dokumenata koji su tekstualni, grafički ili snimke zvukova. Ti se sustavi zovu hipermediji [*hipermedia*], što dolazi od skraćenice termina hipertekst i multimedijalni sustav.
Ideja hiperteksta imala je vlastiti autonoman razvoj u odnosu na istraživanja u drugim sektorima informatičke znanosti. Krenula je od dva temeljna elementa: dokumenata (*cards*) i veza (*links*). U početnoj verziji, veze su povezivale dijelove teksta ili dijelove crteža s nekim drugim dokumentom, i bile su jednosmjerne: odabirući dio teksta ili crteža pridružena se kartica približavala povezanoj. Zatim su uvedeni *file boxes* koji pripajaju dokumente po hijerarhijskim strukturama, olakšavajući upravljanje velikim količinama dokumenata (*cards*). Konačno, *browser* predstavlja mapu kartica u svojstvu klasifikacije po razinama apstrahiranja informativnog sadržaja istih.
Sredstva koja su se pokazala nedovoljnima u velikim primjenama, s milijardama dokumenata i veza. I to djelomično zbog prvobitnog nedostatka. Zapravo Bush, smatrajući da je zadaća inženjerstva da jednostavno primjenjuje znanost na ekonomičan način kako bi odgovorila na potrebe ljudskoga roda, poklanja malu pozornost unutrašnjoj složenosti indeksa koji treba predstavljati sve ljudsko znanje, te se vjerojatno zbog toga kulturnog ograničenja cijelo istraživanje koje se dosad vodilo o hipertekstovima bavi prije svega time da nađe tehnološke odgovore na probleme koje postavlja složenost materije.
Ono što Camillov Teatar čini zanimljivim jest činjenica da mnogi znakovi upućuju na zaključak da je bio zamišljen i kao kombinatorni stroj: vjerojatno su se između modela u smanjenome mjerilu kružnim kretanjem mogle dobiti radijalne kombinacije mjesta (Barbieri čak postavlja pretpostavku o trodimenzionalnoj kombinatorici), pa dakle i mnogostruka približavanja, s heurističkim učinkom koji se može usporediti s učinkom metafore (čija spoznajna vrijednost izbija iz iznošenja semantičkih presijecanja približenih termina na vidjelo) i s učinkom perifraze, mehanizmom koji po Camillu omogućuje da se pomoću raspoloživih verbalnih elemenata izraze novi pojmovi.
Camillov se teatar dakle istodobno predstavlja i kao zatvoren, odakle njegova univerzalna upotrebljivost, i kao otvoren, odakle njegova spoznajna produktivnost.
Ako su u korijenima drvenog Teatra mentalne konstrukcije mnemotehničara, prethodnike kombinatorike prepoznajemo u

kabalističkoj misli s njezinim permutacijskim igrama, te u ars magni **Lulla**, prethodnika kombinatorne logike i preteče **Leibniza** preko Camilla i Bruna (Lull rabi koncentrične krugove kako bi iscrpio metafizičko ispitivanje pomoću kombinacija simbola). Čini se da je Teatar vrlo sličan hipertekstovima, štoviše može se definirati kao totalni hipertekst i generativna enciklopedija. Postoji u njemu suštinska istovjetnost između problema katalogiziranja, pristupa i obrade podataka s kojima se suočava mnemotehnika i onih s kojima se suočava informatika: vrlo je bitno izdvojiti kriterije organizacije podataka koji bi bili što je moguće manje arbitrarni (no to je nemoguće u viziji "slaboga" svijeta kakvu imamo danas) i istodobno ne pretjerano kruti (to bi bilo kontraproduktivno za svrhe interdisciplinarnosti). Uostalom, svaka je taksonomija zbilje kulturno i ideološki uvjetovana.

Vraćajući se na hipermedije, ova razmišljanja u **Halaszovih** sedam načela nalaze jasniju sistematizaciju. "Seven issues" pregled su problema koji još ometaju ostvarenje zadovoljavajućih hipertekstova/hipermedija, sedam predstavki koje bi sljedeća generacija (Halasz ih je predložio 1988.) takvih sredstava trebala ispuniti:

1 - Anamneza podatka u hipermedijskoj mreži (*Search and Query in a Hypermedial Network*). Problem se tiče načina identifikacije i pronalaženja arhiviranog podatka pomoću mehanizama pristupa intrinzično ili izričito provedenih u strukturi.

2 - Sposobnost širenja modela hipermedija (*Composites-Augmenting the Basic Node and Link Model*). Ova pretpostavka zahtijeva mogućnost proširenja osnovnog modela što bi omogućilo učinkovitiju organizaciju podataka.

3 - Virtualne strukture za postupanje s podatkom koji se mijenja (*Virtual Structure for Dealing with Changing Information*). Po definiciji se hipermedij sastoji od konačnog broja dokumenata i veza među dokumentima: u ovoj se pretpostavci pokušava nadmašiti statični postav strukture, omogućujući joj jednostavno osuvremenjivanje pomoću umetanja novih dokumenata i novih veza. Osim toga, zahtijeva se mogućnost definiranja novih klasa koje povezuju dokumente na temelju njihova drukčijeg tumačenja ili klasifikacije.

4 - Računanje na hipermedijskim mrežama (*Computation in Hypermedia Networks*). U ovoj se pretpostavci traži mogućnost korištenja memoriziranog podatka kao baze podataka na kojoj se može vršiti računanje, posebno što se tiče hipermedijskih sustava shvaćenih kao bazâ znanja.

5 - Stvaranje daljnjih verzija u hipermedijskim sustavima (*Versioning*). U ovom se području bavi problemom nastavljanja tradicije osuvremenjivanja bez gubitka prethodno memoriranog podatka.

6 - Usporedan rad (*Support for Collaborative Work*). Ova pretpostavka zahtijeva usporedne sustave za upravljanje poslom kod više korisnika, kako mehanizmom za upravljanje konkurencijom, tako i potporom surađivačkoj djelatnosti, kao zbroju bilješki i novih odnosa.

7 - Rastezljivost i personalizacija (*Extensibility and Tailorability*).

Camillov Teatar u svojoj strukturi odražava jaku filozofiju, koja odgovara modelu zatvorenog svemira i kozmologiji opisanoj terminima koji su istodobno gnoseološki i aksiološki. Multimedijalnost sadašnjih hipermedija ne razrješuje taj čvor: čak i ikonički jezik nije ni jednoznačan ni univerzalan. Čini se dakle da ograničenje svakog hiperteksta leži u njegovoj prvobitnoj organizaciji, koja nužno odgovara pretpostavkama koje su po sebi ograničavajuće za doista slobodno korištenje podataka

Na kraju se traži mogućnost da korisnik ubaci bilješke, nove dokumente i nove veze, subjektivno značajne.

Što se tiče prvog načela (*Search and Query*), Camillov Teatar udovoljava i mogućnosti sekvencijalnog surfanja po unutrašnjosti strukture i mogućnosti izravnog pronalaženja željenog podatka: korisnik može izravno doći na željeno mjesto ili po topologijskom izdvajanju ili po neposrednom prepoznavanju ikone koja ga obilježava. Činjenica da su Camillove slike mitološke ponovno postavlja problem sigurne čitljivosti ikoničkog interfacea. Teorija znakova sa svojom razlikom među ikonama, znakovima, simbolima itd. upozorava na teškoću učinkovite vizualizacije pojmova (i njihovih odnosa).

Drugi "problem" (*Composites-Augmenting the Basic Node and Link Model*) ima veze s kombinatornim mogućnostima: no onome tko ga koristi ostat će da shvati njegovu pripadnost i/ili zanimljivost (koja može biti i izvanlogična: pjesnička, fantastična, nadrealna). Neograničena kombinatorna mogućnost može ostaviti prostora pretpostavci o slučajnom nastajanju spoznaja. Kombinatorika ima retorički ekvivalent u metafori, shvaćenoj kao spoznajno sredstvo, a ne samo argumentacijsko i estetičko. Teorija metafore važna je s obzirom na individuaciju veza: dva termina koji se mogu metaforom približiti imaju barem jedno zajedničko "semantičko obilježje". To obuhvaća rastavljanje značenja na semantičke jedinice; na razini kulturnih jedinica, to bi sa sobom nosilo njihovo jednoznačno i konačno poistovjećivanje prema sigurnim kategorijama, tako da se omogućuje reorganizacija podataka pod različitim katalozima.

Camillovski pojam perifraze obuhvaća svijest o rastu obujma znanja; hipertekst bi trebao moći rasti s njim kad god se proizvede. To je u vezi s trećim načelom (*Virtual Structure for Dealing with Changing Information*) utoliko što traži mogućnost da restrukturira početni model u skladu s preinakama pojmovnih struktura korisnika, te s petim (*Versioning*) koje predviđa mogućnost očuvanja "povijesti" preinaka, tako da nova sistematizacija ne obriše prijašnje konfiguracije. U Camillovu se Teatru takav postupak događa neizravno: ne postoje strukturalne preinake, već različite veze koje svaki put ponovno stvara korisnik, zaključujući pokretač strukture.

Što se tiče stanja umjetnosti na području hipermedija, najneposredniju je ideju mreže dokumenata međusobno povezanih ulagačima polako smjenjivala ideja da se doda struktura koja bi omogućila rukovanje dokumentima u svrhu informativnog sadržaja. Od prvih hijerarhijskih ostvarenja, koja su realizirala daljnja gomilanja dokumenata, prešlo se, s afirmiranjem istraživanja pojmovnih modela i semantičkih baza podataka, na ostvarenje semantičkih mreža čiji se čvorovi sastoje od pojmova koji se nalaze u dokumentima i čiji lukovi predstavljaju odnose (semantičke) koji prolaze između različitih pojmova. Ovo zato što se zamisao o sekvencijalnom *surfanju* između čvorova spojenih vezama sukobljava sa stvarnom upotrebljivošću sredstva. Zapravo problem sekvencijalnog istraživanja priziva u pamet analogiju s labirintom i nestalnošću

"kratkovidnih" pretraživačkih algoritama, odnosno onih koji na svakom čvoru odlučuju koju vezu posjetiti, bez strategije ili heuristike koje bi vodile daljnji izbor dokumenata.
S tim proširenjem imamo dva načina istraživanja unutar strukture: jedan koji se temelji na strukturalnoj prirodi dokumenata (*surfajući* na razini veza unutar Mreže Dokumenata), drugi u svrhu informativnih sadržaja, koji posjećuje mrežu semantičkih klasa s kojima su dokumenti povezani.
Naravno, promišljanja koja se tiču subjektivnosti svake taksonomije zbilje dovode do arbitrarnosti kako u procesu definiranja semantičkih označavanja dokumenata (subjektivnost tumačenja), tako i u definiranju mreže semantičkih odnosa između pojmova (subjektivnost ideološko-filozofskih pretpostavki koje određuju pojmovne odnose).
Također se znatna pozornost posvećuje mogućnosti korištenja hipermedija kao baze činjenica za bazu znanja, putem ostvarenja deduktivnih pokretača koji, djelujući na razini semantičke mreže, razmatraju veze kao skup deduktivnih pravila. I u tom slučaju suvremeno stanje donosi paradoks utoliko što, dok se slaba misao zaista raširila, suprotno svakoj zatvorenoj i hijerarhijskoj sistematizaciji znanja, logika koja se rabi još je ona izražena klasičnom mišlju, dakle zatvorena logika koja nije sposobna opisati složenost zbilje, baš ona koju naglašava slaba misao. Čini se da proturječnost ne dopušta više od dva rješenja: ili povratak "univerzalnoj" misli koja omogućuje gotov i jedinstven opis znanja - ili barem njezinu univerzalno suglasnu organizaciju - ili usvajanje novih logika (na primjer tzv. *fuzzy logic*) koje su u stanju formalizirati daljnje odnose. U tom je smislu jedan prijedlog u *Umjerenim mislima* dao **Carlo Rota**, koji izvlači neke od novih odnosa iz filozofije, osobito iz husserlovske fenomenologije. Rota ističe potrebu, koja se pojavila osobito na području istraživanja umjetne inteligencije, obraćanja filozofiji radi rješavanja problema kojima se znanstveni redukcionizam i disciplinarna zatvorenost ne uspijevaju oduprijeti. Čini se da su interdisciplinarnost i dijalog "dviju kultura" nužni preduvjeti da bi se izašlo iz slijepih ulica redukcionizma. Zato bi hipertekstovi, žele li udovoljiti kriterijima univerzalne upotrebljivosti, trebali omogućiti slobodnu korištenja bilo kojem deduktivnom pokretaču na razini Mreže pojmova. To je u određenoj mjeri ostvareno u Camillovu Teatru.
Primjećujemo da bi hipermedij koji doista zaslužuje to ime trebao biti u stanju upravo omogućiti heuristično rabljenje interdisciplinarnih veza, dok se sadašnja ostvarenja drže unutar spoznajnih svjetova ograničenih na jedinstvena disciplinarna područja.
Slaba je pozornost pridana problemu bavljenja verzijama (*Versioning*). Taj problem, zbog nemogućnosti univerzalnog i konačnog ustrojavanja odnosa između pojmova i interpretacija, ponovno preuzima temeljnu ulogu, omogućujući širenje sposobnosti hiperteksta na različita tumačenja korisnika. U tom se slučaju bavljenje verzijama, kako na razini semantičke mreže, tako i na razini tumačenja dokumenata, može čitati kao slabi odgovor prema otvorenoj strukturi.

Gledatelj Teatra imao je pred sobom cijeli sustav, te je uređenje zbilje zajednički dijelio s njegovim izumiteljem. Mnogostrukost semantičkih asocijacija i gubitak jednoznačne hijerarhije znanja postav Teatra kao potpuno upotrebljivog sredstva čine nesigurnim. Možda postoji potreba za produbljivanjem naših kulturnih kategorija

Posljednju opasku zaslužuje organizacija podataka u Camillovu Teatru. Primijetili smo da Teatar u svojoj strukturi odražava jaku filozofiju, koja odgovara modelu zatvorenog svemira i kozmologiji opisanoj terminima koji su istodobno gnoseološki i aksiološki. Multimedijalnost sadašnjih hipermedija ne razrješuje taj čvor: čak i ikonički jezik nije ni jednoznačan ni univerzalan. Čini se dakle da ograničenje svakog hiperteksta leži u njegovoj prvobitnoj organizaciji, koja nužno odgovara pretpostavkama koje su po sebi ograničavajuće za doista slobodno korištenje podataka.
Uz to, Giulio Camillo uvodi sustav orijentacije unutar strukture kao prostorni vodič u istraživanju upamćenih podataka: gledatelj Teatra imao je pred sobom cijeli sustav, te je uređenje zbilje zajednički dijelio s njegovim izumiteljem. Mnogostrukost semantičkih asocijacija i gubitak jednoznačne hijerarhije znanja postav Teatra kao potpuno upotrebljivog sredstva čine nesigurnim. Možda postoji potreba za produbljivanjem naših kulturnih kategorija.
Zanimljivi prijedlozi dolaze iz studija o virtualnoj stvarnosti: trodimenzionalnost, a u perspektivi i višedimenzionalnost, naglašava važnost oprostorivanja podataka, te istodobnog semantiziranja prostora, na način da *surfanje* među podacima po sebi bude značajno i orijentaciono. U tom se obnavlja jedan od temeljnih pojmova klasične mnemotehnike koja je raspodjeljivala pojmove koje treba upamtiti po mjestima (u idealnim prostorima), i koji se zadobivaju natrag idealnim putem (no u ovom je slučaju sekvenca bila obavezna; za naknadu su same sheme bile upotrebljive za različite sadržaje). Vjerojatno će sljedeća generacija hipermedija morati korisniku ponovno dati sinoptičku viziju strukture, stvarajući, putem virtualne stvarnosti, potpun scenarij unutar kojeg se korisnik kreće, rabeći sredstvo u kojem semantičkim vezama ne upravljaju stalni kursori, korištenjem višestrukih semantičkih obilježja označitelja (označeni spojnici s *imagines agentes* Camillova Teatra), ostvarene su automatski pomoću identiteta označenih ili pomoću kombinatorne jukstapozicije označitelja, iz kojih treba izvući nove označene.
Još je sugestivnija analogija s Camillovim teatrom kriterija sistematizacije podataka koju je ponudio Benedikt, koji iznad nekih trodimenzionalnih rješenja postavlja hijerarhijsku strukturu "neoplatonističkog" tipa, savršeno jednaku onoj Camillovoj:
Neoplatonistička shema postavlja duh ispred materije, opće ispred pojedinačnog, moć ispred čina, vječno ispred prolaznoga, teoretičara ispred praktičara itd... stvarajući piramidu ustanova na vrhu kojih su Oblici, Istina i Ljepota, Bog, Jedan; ispod su anđeli i misao, stvari prave i lijepe; još ispod, tjelesno postojanje ljudi i životinja, porivi i nagoni; još niže je život biljaka, a ispod je nepomična materija, zemlja, atomi... Siguran sam da će se ovaj sustav neoplatonističkog poretka, koji tako duboko prožima našu kulturu, pokazivati često u finim oblicima u *cyberspaceu*. [str. 202]
Benedikt ističe "vrijednosnu" prirodu predložene sistematizacije: to ponovno postavlja problem filozofije podložne hipertekstualnim sredstvima, te čak ponovno vodi u područje etike.
(1993)

Prevela s talijanskog Lada Dawidowsky

Razgovor s Faustom Colombom

Razgovarao: **Roberto Festa**

RF: *Profesore Colombo, istaknuli ste kontinuitet između današnjih telematičkih arhiva i najdrevnijih oblika vještine pamćenja. Koja to nit povezuje* **Giulija Camilla** *s Internetom i hipertekstom?*

Fausto Colombo: Postoji sličnost između svih oblika arhiviranja. Osim toga, u slučaju Camilla i Interneta postoji put, činjenica da gledatelj Camillova teatra, poput navigatora po Internetu, mora prijeći određeni put, koji je ne samo stvaran već i simbolički. Ne rabimo slučajno glagol "navigirati". U svakom je mjestu Camillova teatra pohranjeno određeno znanje, baš kao i u slučaju hiperteksta. U svakim je vratima pohranjeno nešto što vodi do nečeg drugog. U Camillu postoji i metafizička dimenzija. Mjesta teatra odražavaju sklad nebeskih sfera. Stoga je univerzum znanja ritualiziran, virtualno je znak nečega drugog. Na Internetu je put obrnut. Postoji virtualni univerzum koji postaje stvaran kroz naše navigiranje.

RF: *Danas informatika ponovno otkriva ikonu. Je li to znak povratka ikonskom, ili barem ideogramskom jeziku?*

F. Colombo: O toj se temi mnogo raspravljalo prije desetak godina. Mislilo se da će eksplozija mreže dovesti do nestanka knjige. Zapravo se dogodilo baš suprotno. Idemo prema ponovnom otkriću riječi. Simboli koji nam pomažu pri navigaciji mrežom istodobno su i riječ i ikona. Dakle postoji dvostruka igra. Mogli bismo reći da idemo prema dobu ideogramskog pisanja.

RF: *Ipak, Camillov uređeni svemir više nije naš.*

F. Colombo: Zacijelo. Razlika između nas i Camilla leži upravo u različitom poimanju sklada. Camillu je svemir uređen, postoji savršeno podudaranje između fizičkog i metafizičkog svijeta. Taj savršeno uređeni svijet moguće je uhvatiti kroz abecedu ideja raspoređenih na određeni način. Mi znamo da taj sklad ne postoji. Znamo da je univerzalno znanje neiscrpno. Nama je sklad više u tomu da uspijemo shvatiti red svijeta. Sklad je u putovanju koji poduzimamo, u putu spoznaje.

RF: *San Giulija Camilla bio je stroj koji bi sadržavao sve znanje. Koji je naš san?*

F. Colombo: Svako doba ima svoj veliki san. Poslije rata bio je to san o velikom Xanadskom računalu, bliskom kamilovsku snu o stroju koji bi sadržavao sve znanje. Danas univerzalnost te vrste projekta ne potječe više toliko iz vjere u sposobnost da se iscrpi univerzalno znanje, koliko iz povezivanja. Univerzalno je znanje neiscrpno, ne može se znati sve, zapamtiti sve. Stoga spas čovjeku dolazi iz njegove sposobnosti da poveže znanje.

RF: *Ta je tema vrlo prisutna u predstavi. Čovjek mora znati kreativno organizirati informacije. No postoji sumnja. Ako je znanje, naše pamćenje, sadržano u tom stroju, onda ono koje nije u stroju ne postoji, ne može se iscrpsti.*

F. Colombo: Pazite, nije stroj taj koji stvara zaborav. Stroj može biti izgovor za zaboravljanje. Naš problem, barem po mome mišljenju, jest to što je suvremeno doba doista doba sadašnjosti. Sadašnjost je osnovna. Pada mi na pamet ono što kaže **Eric Hobsbawm** u svom djelu *Kratko stoljeće*. Neki ga je američki student upitao: "Zašto kažemo Drugi svjetski rat? Zato što je prije njega postojao prvi?" Evo, to je primjer što znači živjeti u vremenu vječne sadašnjosti. Rabi li se stroj kao sredstvo vječne sadašnjosti, potpuno je beskoristan. Internet pak može biti izvanredan, živi arhiv prošlosti, knjiga o prošlosti.

RF: *Internet dakle nije zaborav.*

F. Colombo: Internet je suprotnost zaborava. On je sredstvo koje otežava zaborav. Uostalom, nikad ne možemo biti potpuno sigurni u zaborav. Uvijek postoji netko tko pamti i upropasti sve. Holokaust, najpotresniji događaj našeg stoljeća, izveden je s namjerom da bude zaboravljen. Ipak, nešto nije uspjelo i Holokaust je dio našeg sjećanja. Nije sredstvo zaslužno za zaborav, čovjek je taj koji bira što će zapamtiti a što odbaciti. Koristi li se dobro, Internet može biti naša vještina pamćenja.

Fausto Colombo podučava Teoriju i tehniku komunikacije na Katoličkom sveučilištu u Milanu

Prevela s talijanskog Lada Dawidowsky

Razgovor s Paolom Rossijem

Razgovarao ***Roberto Festa***

RF: *Profesore Rossi, vještina pamćenja i kombinatorna logika susreću se u 16. stoljeću i stvaraju grandiozan projekt: dešifriranje krajnje strukture svijeta, njegove abecede. Kako objašnjavate taj fenomen?*

Paolo Rossi: Teško je reći zašto se u povijesti susreću ideje. Veliki povjesničar **Franz Boas** govorio je da su ideje poput živinih kuglica: sudaraju su slučajno. Možemo samo reći da se između 15. i 16. stoljeća mnemotehnika i kombinatorna logika spajaju u jedan projekt. Dotad su to bile dvije različite tradicije, prva je potjecala iz klasičnoga svijeta, a druga iz srednjeg vijeka. Iz tog se susreta rodila ideja o prostoru koji bi okupljao sve znanje koje je čovjek stvorio, uređeno tako da odražava sklad i istinu svemira. Iza tog pokušaja bila je kabala, snovi o pansofiji, sve discipline koje su pokušale dešifrirati krajnju strukturu svijeta.

RF: *Jesu li mjesta mnemotehnike bila stvarna?*

P. Rossi: Mnemotehnika je izvorno tehnika, postupak. Koristila se strukturom realnih fizičkih mjesta, posebno crkvi i palača, koja je postajala neka vrst papira: svakom se mjestu tih prostora pridavala određena slika, a svakoj slici određeno znanje. Zapravo je to ista tehnika Čovjeka koji nije zaboravljao ništa o **Luriji**. Lurijin je pacijent prolazio gore-dolje jednom moskovskom ulicom koju je na kraju savršeno poznavao. Svakome je mjestu ulice pridavao sliku, informaciju. Te su tehnike očito bile korisne u vremenima koja su prethodila otkriću tiska. Prije izuma tiska učitelj bi govorio, učenici bi bilježili, no to nije uvijek bio slučaj, budući da je papir bio skupocjen i slabo raširen. Stoga su morali pamtiti. S otkrićem tiska potreba za pamćenjem silno se smanjila. Mnemotehnika je počela propadati, njezin savez s mističnim idejama o univerzalnom znanju nije se svidio stoljećima koja su slijedila. Prosvjetiteljstvo je osudilo sve što je moglo izgledati kao magija, čarolija. Na **Giulija Camilla**, na ideje koje je predstavljao, na kraju se spustila tišina, a zatim zaborav.

RF: *Zašto je Giulio Camillo danas ponovno aktualan?*

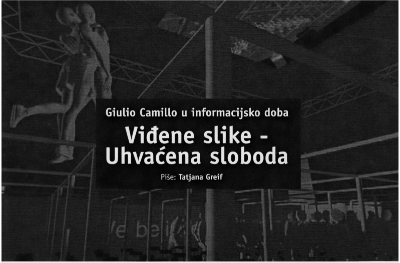
P. Rossi: Tema pamćenja silovito se vraća. Potječemo iz trideset godina postupnog obezvređivanja pamćenja. Takozvana mnemotehnička kultura na sve je načine napadana. Danas smo svjedoci njezine revalorizacije. No tema pamćenja vraća se prije svega zato što živimo u dobu trijumfa globalne komunikacije. Preplavljeni smo svim vrstama informacija, riskiramo da izgubimo osjećaj vlastitog identiteta, tko smo. Moramo si stvoriti put u moru informacija, organizirati ih, a za to trebamo pamćenje. Nikad se nije toliko govorilo o pamćenju kao danas, upravo zato što danas postoji strah od gubitka identiteta. No oprez, i višak je pamćenja rizik. Da bi se sjećalo, treba zaboraviti. Onaj tko želi zapamtiti sve, zapravo se ne sjeća ničega.

RF: *Vraća li se s Internetom camillovski san o univerzalnoj sistematizaciji znanja?*

P. Rossi: S Internetom se vraća taj san o univerzalnoj sistematizaciji znanja. No oprez: jedno je imati sve znanje na mreži na koju se moguće priključiti kod kuće, a drugo je misliti da to znanje odražava red svijeta. To danas ne postoji i nadam se da nikada i neće. Anarhija sredstva zapravo je jamstvo slobode.

Godina je 1960. Paolo Rossi, povjesničar filozofije, objavio je knjigu Clavis universalis. *Knjiga otkriva već zaboravljenu vještinu: vještinu pamćenja.*

Prevela s talijanskog Lada Dawidowsky



Giulio Camillo u informacijsko doba

Viđene slike - Uhvaćena sloboda

Piše: **Tatjana Greif**

(*Memo 1.0: Construzione del teatro*. Tekst, režija i scenografija: Emil Hrvatin. Prijevod: Ravel Kodrič; kostimografija: Elena Fajt Velikonja; glazba: Borut Kržišnik; koreografija: Ariella Vidach; video: Claudio Prati; kompjutorska animacija: Matej Puklavec; Internet: Ljudmila. Glume: Giancarlo Dettori, Luigi Distinto, Emanuele Fortunati, Francesco Italiano, Tommaso Minniti, Rossana Piano, Candida Neri, Francesca Inaudi, Greta Zamparini, Michele Nani, Mattia Sbragia, Roberto Andrioli, Ugo Giacomazzi i Rinaldo Rocco).

Ove je godine u milanskom Piccolo Teatru u okviru programa gostovao redatelj **Emil Hrvatin**. Kao plod suradnje talijanske ekipe i umjetnika iz Slovenije u svibnju je premijerno uprizoren kazališni projekt *Memo 1.0: Construzione del teatro*.
Ishodište i pozadina predstave životno je djelo erudita **Giulija Camilla Delminija**. Renesansni genij rođen 1480. godine, filozof je i vizionar kojeg je **Ludovico Dolce** nazvao "više božanskim nego ljudskim umom", a svoj je život posvetio realizaciji ideje o *kazalištu pamćenja*. Camillova zamisao kompleksne arhitekturne konstrukcije - sadržajno hijerarhiziranog simboličnog sustava za svestrano svladavanje znanja - ostavila je tragove još u renesansi. **Ticijan** je za kazalište pamćenja naslikao najmanje jedan rad (*Alegoria delle tre parti di Prudenza*), čak ni **Shakespeareov** *Globe Theatre* nije ostao bez odziva; Camillovi utjecaji djelovali su kroz elizabetinsku hermetičku filozofiju (**John Dee**, **Robert Fludd**). Model kazališta pamćenja suvremenici su gledali u Veneciji i Parizu, gdje je Camillo stvarao uz pomoć mecenata kralja **Françoisa I.** (1515.-1547.), poznatog po talijanizmu i fontainebleauovskoj školi. Upravo je njemu Camillo povjerio "tajnu" svojega kazališta, ali projekt, zbog prestanka financijske potpore, nije uspio privesti kraju. Vratio se u Italiju i umro u Milanu 1544. godine. Njegov je zadnji pokrovitelj bio milanski guverner **Alfonso d'Avalos.**
Nije se sačuvala ni jedna od konstrukcija kazališta pamćenja, no pisani izvori suvremenika svjedoče o zgradi, dovoljno velikoj za dva odrasla čovjeka, prepunoj sanduka smještenih u više redova i nivoa, napunjenih brojnim slikama i najrazličitijim ukrasima, gdje svaki nivo predstavlja povijest *božanske misli*. Gledatelj koji bi ušao u kazalište pamćenja bio bi kadar *raspravljati o bilo kojem predmetu ništa manje rječito od Cicerona1*. Autor je svoje kazalište nazivao različitim imenima; konstrukcijom uma i duše, nekakvim prozorima u znanje. Pri tome je upotrijebio antičku metodu *loci*; umjesto da mentalnom vizualizacijom gradi maštovitu palaču za skladištenje znanja, kao što su to činili antički retoričari, Camillo je postavio stvarnu građevinu. Uvjeren kako je sadržaje koje ljudski duh preuzima, a nije ih moguće vidjeti golim okom, moguće skupiti ustrajnom meditacijom i izraziti određenim tjelesnim znakovima, tako da gledatelj jednim samim pogledom može obuhvatiti sve što je inače skriveno u dubinama ljudskoga uma. Upravo zbog *tjelesnog* pogleda sistem umjetnog pamćenja naziva kazalištem.[2]

Iako su u Camillovoj knjizi od 87 stranica L'Idea del Teatro dell'eccellen (izašla je 1550.) objavljene samo skice njegovih tekstova, one omogućavaju barem djelomičnu arhitekturnu i idejnu rekonstrukciju. U izgradbenom smislu radi se o priredbi klasičnog

1 Yates 1992., 135.

2 Ibid, 137.

Vitruvijevog kazališta, kakvog je opisao u petoj knjizi *De architectura*. Na tlocrtu je zgrada razdijeljena na sedam vertikalnih redova, između kojih je sedam prolaza, označenih sa sedam stupova. Stupovi su planetarni simboli ili prvi uzroci kreacije. Vitruvijevih pet ulaza na *frons scaenae* Camillo je zamijenio sa sedam ornamentiranih ulaza u auditorij, gdje se ne nalaze gledatelji, već slike pamćenja, dodatno razdijeljene na sedam horizontalnih nivoa. Riječ je o inverziji uobičajene funkcije kazališta; u Camillovom kazalištu nema publike, "gledatelj" je stavljen na pozornicu. Analogno antičkom kazalištu, gdje najviši društveni stalež sjedi u najnižem redu, renesansni majstor postavlja osnovna ishodišta na najniži nivo.

Camillova ideja u određenom je smislu srodna pojavi *Wunderkammer*, značajnoj za 16. i 17. stoljeće. Radi se o zbirci neobičnih predmeta čija je funkcija da kod gledatelja - čak i šokom - stvore novu koncepciju stvarnosti ili novu stvarnost prostora i vremena. (Primjerice, *Theatrum Anatomicum* u Leidnu 1590. godine pokazao je brojne kosture, s namjerom da da moralnu biblijsku lekciju).[3]

Camillov sustav pamćenja obilježen je filozofijom neoplatonizma i hermetizma koji proizlazi iz teksta *Corpus Hermeticum* (zbirka pseudoegipatskih tekstova, u 15. stoljeću prevedenih na latinski).[4] Pri tome ne smijemo zanemariti mislioce kao što su **Marsilio Ficino** (1433.-1499.) i **Giovanni Pico della Mirandola** (1463.-1494.). Prema povijesti filozofije s prvim od njih dvojice prekida se sveza s latinskim humanizmom, dok je drugi izdao humanističke ideale u korist židovske kabale i vrijedio za fanatičnog branitelja religioznog sinkretizma.[5] Oba su renesansna filozofa nedvojbeno u velikoj mjeri oblikovala i Camillov svjetonazor, a njihovoj je filozofiji prišao s vidljivim entuzijazmom. Hermetička doktrina - Camillo je često citirao 12. poglavlje Corpusa - govori o intelektu kao božjoj supstanciji i čovjekov um izjednačava s Bogom. Camillo je u stilu intelektualnog konteksta svoga vremena, odnosno shvaćanja svemira kao organizma, podređenog nebeskom utjecaju, čovjeku (mikrokozmosu) unutar toga harmoničnog sustava (makrokozmosa) davao poseban položaj. Drugi tip kozmičkog misticizma, prisutan u Camillovoj ideologiji, židovska je kabala. Camillova *ars memorativa* trebala bi omogućiti prelaske kroz različite (kabalističke) stupnjeve misli ili svijesti; od "nebeskog" nivoa koji predstavlja elementarni svijet, preko "srednjeg" stupnja ili područja zvijezda, do najvišeg "nadnebeskog" nivoa božanske emanacije. Misaoni prolazak kroz različite stupnjeve uvjetovan je tjelesnim razumijevanjem, pomoću slika tj. karaktera koje simboliziraju planete. U trenutku kad ih čovjek utisne u svoje pamćenje, otvoren mu je put prelaska iz elementarnog svijeta u kuću mudrosti.

Dok je za **Erazma Roterdamskog** klasična umjetnost pamćenja bila racionalna mnemotehnika, pa se suprotstavljao svakoj prečici do pamćenja, kod Camilla je situacija - kao i pozicija gledatelja u kazalištu pamćenja - opet obrnuta. On si, naime, pomaže *magijom*.[6] Camillo je klasičnu umjetnost pamćenja pretvorio u okultnu pomoću astralnog okultizma. Središnje mjesto u Camillovom sustavu ima centralna sunčeva serija. Sunce je najsnažniji astralni bog i zato i glavni *transmiter duha*. Ficinijska magija realizira se kroz slike pamćenja koje djeluju kao unutrašnji talismani - magijski. Talisman ima snagu privlačenja nebeskog utjecaja i *spiritusa* unutar pamćenja, zato je takav čovjek božanski, u intimnoj svezi s kozmičkim silama. Camillo je vjerovao u egipatsku umjetnost oživljavanja slika, što je poznato iz hermetizma. Upravo bi slike u Camillovom kazalištu trebale imati tu snagu; gledatelj bi s njih "pročitao" jednim samim pogledom. Kroz određenu sliku spazio bi čitav spektar univerzuma. "Tajanstvenost" kazališta pamćenja je, dakle, *magija*.

"Pogledaj Antigonu, pogledaj Edipa, pogledaj usamljenu Jokastu..."

Hrvatinov projekt *Memo 1.0: Construzione dell teatro* započinje video zapisom - tipičnim citatom medijske histerije današnjice - gomila novinarki i novinara okuplja se oko virtualnog protagonista predstave i zasipa ga pitanjima: omogućava li njegov sustav nadzor pojedinca, namjerava li se osvetiti Amerikancima koji su u 2. svjetskom ratu prilikom bombardiranja Milana uništili njegov grob... Prisutan je također i "**Janez Čuček**" sa Slovenske televizije koji postavlja pitanje o Katoličkoj crkvi i njenim optužbama u vezi s alkemijom. Dakako da je Camillo (**G. Detorri**) razočaran i u svojim odgovorima djelomice ciničan; došao je konačno ostvariti svoje snove, a shvaća kako je još uvijek neshvaćen.

Kad bi Camillo želio sačuvati svoje ideje, morao bi zauvijek ostati u svome *cinquecentu*. Renesansni Camillo tako ne nastupa "u živo", nego ostaje izvan vremena i prostora, samo kao ideja posredovana kroz rešeto povijesti. Na pozornici ga zamjenjuju četiri Klona (**L. Distinto**, **E. Fortunati**, **F. Italiano**, **T. Minniti**), s namjerom da uvjere vlast u potrebnost Camillovog kazališta pamćenja, nužnost sistematizacije znanja.

Uvodni kazališni prizori tematiziraju kulturu neprestane ugroženosti modernog pojedinca; tjelesni stražari (R. Andrioli, U. Giacomazzi) legitimiraju publiku, zahtijevaju dokumente i osobne podatke. Ta tijela u funkciji zaštite drugih tijela zavaravaju se osjećajem pripadnosti imaginarnom društvu i razotkrivaju mehanizme djelovanja društvene zajednice.

Pojava četiri Camomille (**R. Piano**, **C. Neri**, **F. Inaudi**, **G. Zamparini**) povezana je sa širenjem dimenzije samih Klonova, njihovim "prizemljenjem". To im odlično uspijeva u impresivnom prizoru u kojem Camomille u plastičnim kostimima i s maskama kisika na licu uzvikuju riječi i sintagme: bolest, glad, hiper-rat, kapital, korporativni terorizam, hiperšovinizam, žuti rasizam, intimnost distance, bulimični bankovni sustav, makrobiotska seksualnost, vjerojatnost prvog tamnoputog predsjednika 1:30, vjerojatnost prve tamnopute predsjednice 1:1.000.000.000. S druge strane Camomile mjestimice djeluju previše vizualno, samo kao ukras, u skladu sa svojim imenima: Crvena, Zelena, Plava i Žuta.

Predstava se stupnjuje prizorima koji se brzo izmjenjuju. To su dobro poznati prizori iz televizijskih kvizova, instant zabave i konzumne kulture bez refleksije. Camillovi Klonovi ne prestaju s mnemoničkim testovima; današnja mnemotehnika, naime, nije isključivo u ljudskoj domeni, ona je dio telematske mreže. Događaj se odvija u mreži razapetoj preko pozornice. Mreža, kao aluzija na Camillov renesansni model, sastoji se od sedam vertikalnih i sedam horizontalnih polja. U njoj je postavljena ona vrsta informacijskog sustava koji suštinski označava masovnu kulturu: medijski spektakl. Čak i kad se radi o dnevnoj politici. Klonovi i Camomille nastupaju kao akteri koji planski manipuliraju publikom, a ona se tim manipulacijama odaziva automatskim reakcijama. Aplauzi koji se pojavljuju periodično, nekakav su uvjetni refleks, dokaz analitičke predvidljivosti. Mreža je također prizorište dvojice vlastodržaca, monstruoznih

3 "Giulio Camillo". (http://switch.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/folder6/ng6211.htm). June 1996.

4 Yates 1992., 140ss. Hermes Tristmegist je kod neoplatonista ime za egipatskog boga Tota, začetnika znanosti, umjetnosti i tajanstvenih znanja koje može zatvoriti magičnim pečatima.

5 Vorländer 1970., 18-20.

6Yates 1992., 161.



figura koje uzvišene stoje na vrhu metalnih konstrukcija koje nalikuju monumentalnim toboganima: kralj Francuske (**M. Nani**) utjelovljuje političku i vojnu silu, guverner Milana (**M. Sbragia**) silu masovnih medija i televizije. Međusobna povezanost medija i dnevne politike sama po sebi nije ništa novo, njihova je "kolaboracija" transparentna, no ipak je rezultat dvoboja - koji treba odlučiti tko će postati Camillov mecena - u korist medija. Pobjeđuje, dakle, onaj koji nadzire i vlada ljudskim emocijama, fantazijom i snovima; onim što suvremeni čovjek traži u vizualnim medijima. Zato monarh, dok trga listiće s cvijeta, može još samo djetinjasto nagađati: "Kralj, to sam ja. Kralj, to nisam ja", a kad se spusti s tobogana, ponižen i razgoličen pjeva "Candle in the Wind". U međuvremenu, dok Kralj tone u povijest, Guverner dolazi na štakama, u stilu svoje šepave ideologije i trulih temelja vlastite egzistencije. Hrvatinov Kralj je staromodan i nemoćan jer militantna sila i nije i prava snaga. S druge strane, Guverner je majstor "plastične kirurgije osjećaja", lukavo izvodi svoje subverzije, u zamjenu za sitniš nudi draž ispraznoga, prividnoga užitka.

Magija, kao temeljni element kazališta pamćenja, u Hrvatinovoj predstavi asocirana je pomoću komponente "magične" snage medija i "magije" vlasti, gdje se radi prije svega o manipulativnim dimenzijama obje.

Vrhunac predstave su dvoboji riječima i agresivno izmjenjivanje pojmova koji vladaju javnim prostorom na kraju 20. stoljeća. Bombardiranje podacima o političkim i seksualnim skandalima, ratovima, korupciji, nasilju itd. svakodnevna je čovjekova "duhovna hrana" koja ne uzrokuje osjetljivije reakcije konzumenata, osim onih koje je moguće unaprijed predvidjeti, odnosno tržišno svladati. Zato su informacije te vrste dane u točno određenoj mjeri, nikada ne idu preko granice prihvatljivosti. Hrvatinova politizacija traumatičnih točki suvremenosti brzo je nizanje činjenica koje se izmjenjuju s glazbom "Children of the revolution" T-Rexa - pa što kad je danas revolucija još samo pojam iz školskih udžbenika. Tako dolazimo do situacije u kojoj se svatko opravdano pita o *slobodi izražavanja* i političkoj ulozi medija u našem društvu, iako bi se prije ili poslije trebalo zapitati i o slobodi percepcije pojedinca i o prijetnjama toj slobodi.[7]

Ređatelj zaključuje predstavu plesnim prizorom parova Klonova i Camomilla. Oni su u prelijepim bijelim kostimima kada plešu valcer, a u tehno ritmu pod stroboskopskim svjetlima Klonovi su skoro goli. Uspješan ishod Camillove misije u suvremenosti proslava je kazališta pamćenja, koje će konačno biti uprizoreno, kako to kaže glasnik, enigmatični Plavi anđeo (**R. Rocco**), posrednik između nebeske sfere i elementarnog svijeta, personificirana komunikacija. Završni video klip prikazuje Camilla zakopanog u hrpu salate kako i sam postaje hrana.

Konstanta predstave su inserti kompjutorske animacije, sastavljeni od crta koje prerastaju u mreže i postepeno se, kako se pune prazna mjesta u pamćenju, pune plivajućim kvadratima. Trodimenzionalna mreža koja se sastoji od četrdeset devet prozora podsjeća na elektronsko pohranjivanje znanja, na *Microsoftove Windowse*, primjerice.

Memo 1.0 obilježava i odlična glazba **Boruta Kržišnika** koja klasično smireno prati video snimke Camilla i kompjutorsku grafiku, a u dinamične prizore poseže intenzivno i energično. Pomalo "istrošena" je samo upotreba "We are the Champions" grupe Queen u prizoru utakmice između Kralja i Guvernera.

Kostimografija **Elene Fajt Velikonja** promišljeno se smješta u kontekst predstave. Njezini kostimi, prije svega Klonova i Camomilla, napravljeni su od plastičnih i nesvakidašnjih materijala, a i svojim krojem djeluju istodobno procesirano i estetski. Koreografija **Arielle Vidach** je spontana, kroz predstavu "teče" automatski i elegantno.

Kazališni projekt Memo 1.0 temelji se posve na relaciji "informacija-znanje-pamćenje-manipulacija". Riječi i veze među riječima djeluju kao značenjske slike, kao vizualni talismani u Camillovog kazališta, iako prerastaju u klišejske znakove; danas je najbrža, najjednostavnija i odgovarajuća vizualna komunikacija. Filtrirana kroz redateljevu kritiku i parodiju ona dobiva kontekst, postaje vidljivija, manje nesigurna. Mogli bismo reći kako je gledateljstvo suočeno s *patologijom nepostojanje percepcije*, tim *fašizmom optike*, zato fraza "ne vjerovati više vlastitim očima" danas znači "primjedbu savjesti".[8]

Univerzalna sistematizacija znanja, od začetnika umjetnosti pamćenja - **Simonida**, preko Giulija Camilla ili **Melvina Deveya** koji je 1876. godine izumio *univerzalnu decimalnu klasifikaciju*, sistem za cjelovito katalogiziranje znanja koji se i danas upotrebljava u bibliotekarstvu, do recentnog *međumrežja*, odražava težnju za cjelovitim ovladavanjem informacijama kao civilizacijskoj normi, kao predmetu znanosti, filozofije i povijesti. Krug korisnika nužno je zarobljenik mreže. Kod hiperteksta na međumrežju djeluje antropogeno pamćenje kao "zastarjelo". Hipertekst je zgrada, a hiperlinkovi su vrata na novim stranama.

Diskurz projekta *Memo 1.0* prihvaća se transpovijesne težnje za sistematizacijom znanja i tehnikama njegove distribucije, kroz odslikavanje raznovrsnosti realnosti, njezine neposredne i stalne konstrukcije i dekonstrukcije koja danas protječe simultano i u potenciranim vremenskim i prostornim dimenzijama. Iz babilonske mješavine tako je izraslo društvo gdje "svi govore engleski, čak i Francuzi".

Unošenjem sadržaja i citata iz aktualne političke stvarnosti predstava pokazuje i dimenzije zloporabe komunikacijskih sustava. Govori o nesigurnosti univerzalnog znanja, ustroju društvenog nadzora, podvrgava satiri kibernetičko znanje ili futurističku uniformnost kompjutoriziranih egzistencija. Prije svega, prazninu kondenzirane informiranosti bez selekcije. Hrvatin, služeći se, među inim, povijesću filozofije (**Paolo Rossi**) i komunikacijskom teorijom (**Fausto Colombo**) gledatelja postepeno dovodi do zaključka o Internetu koji bi mogao biti naša umjetnost pamćenja,[9] a ujedno opominje kako je kibernetičko znanje samo jedan od pokušaja, samo jedna od "istina". Osnovna poruka nije toliko u kreativnoj upotrebi informacija - to je već desetljećima poznata činjenica - niti u iluzionističkoj pretpostavci o svladavanju ljudske zablude znanja, već u očuvanju slobode kao individualne kategorije. Između Camilla i nas je spoznaja o nesređenom univerzumu. Današnja navigacija po globalnom selu samo je približavanje Camillovih renesansnih snova. A kao i njegovi, kibernetički snovi ostaju ono što jesu - samo snovi.

Literatura

YATES, Frances A., *The Art of Memory*, London 1992. (1. izd.1966.).

BURCKHARDT, Jacob, *Renesančna kultura v Italiji*, Ljubljana 1981.

FESTA, Roberto, Eleonora Vasta, *Un Progetto di Emil Hrvatin Camillo. Memo 1.0: Construzione del Teatro*, Milano 1998.

VORLÄNDER, Karl, *Zgodovina filozofije*, Druga knjiga, Ljubljana 1970.

VIRILIO, Paul, *Hitrost osvobodiltve* (prijevod S. Pelko), Ljubljana 1996.

VITRUVIUS the ten Books on Architecture (transl. M.H. Morgan), New York 1960.

Prevela sa slovenskog Jagna Pogačnik

Tatjana Greif je kritičarka iz Ljubljane

7 Virilio 1996, 103.

8 Virilio 1996., 98.

9 Festa, Vasta 1998.



Razgovor s Marvinom Carlsonom

Razgovor je vođen je u kolovozu 1998. u Puli na međunarodnom seminaru za mlade kazališne kritičake održanom u sklopu MKFM-a i u organizaciji Hrvatskog centra ITI.

Produktivan kozmički krug

Razgovarala: **Ivana Sajko**

Kad govorimo o kritici u Sjedinjenim Državama, kako Vi vidite moć kritike u teatru i njegovim mijenama? Na koji način kritika utječe na teatar?

MARVIN CARLSON: Moram započeti objašnjenjem o kakvoj vrsti teatra govorimo. Svi su teatri na ovaj ili onaj način pod utjecajem kritike. U različitim vrstama teatra, kritika djeluje na različite načine. Po mom iskustvu, teatar na koji kritika ima najveći utjecaj nije ona vrst teatra na koju biste prvo pomislili, već je to komercijalni teatar na Broadwayju, jer kad netko postavlja predstavu u velikom komercijalnom kazalištu u SAD, u New Yorku, od presudne je važnosti da se predstava svidi kritici. Tako da pisci nastoje pisati ono za što vjeruju da će se kritici svidjeti a da će publika htjeti pogledati. To znači da kad bi kakav važan kritik nekih newyorških novina odlučio: želim više djela od tog pisca ili više drama s određenom tematikom ili više predstava temeljenih na određenim teorijskim ili kritičkim pretpostavkama, te to počeo reklamirati u svojim tekstovima, počele bi se izvoditi takve predstave. Iako se to čini neobičnim, kritika najveći utjecaj ima na najkonvencionalniji teatar, onaj komercijalni.

A što je s nekomercijalnim predstavama?

M. CARLSON: Utjecaj i djelovanje nisu ni približno tako izravni kad pogledate eksperimentalnije teatre, usmjerenje ili priroda kojih su više teorijski, recimo Off Broadway, eksperimentalne teatre Europe itd. Njih jako zanima što će kritika reći, ali mislim da kritici nije lako utjecati na takva djela. Te su vrste teatra mnogo promišljenije, njihovi su redatelji, dramski pisci, dramaturzi i sami zainteresirani za teoriju, tako da kritički prikazi određene predstave neće imati izravnog utjecaja na daljnji razvoj te predstave.

Vi strogo dijelite teoriju od kritike, koja se u SAD, čini se, svodi na izražavanje osobnog ukusa, sviđanja ili nesviđanja. Mislite li da kritika koja rabi teorijska iskustva izravnije utječe na teatar?

M. CARLSON: Teorijski časopisi to sigurno mogu i oni to i čine. Kad govorite o kritici koja teorijskim aparatom nastoji opisati određena kretanja teatra unutar neke kulture, imate li ljude koji žele razviti teatar koji se bavi preokupacijama svoje kulture kao i teorijskim prepostavkama za to, i imate li uvjete koji tome pogoduju, oni će svuda oko sebe tražiti sugestije i podatke s tim u vezi, a vrlo je korisno i jednostavno potražiti ih u kritici, jer se ondje ta pitanja javljaju izravnije, tako da mislim da to može biti i jest izvor eksperimentalnih kretanja.
Obično pod teorijom smatram tekstove koji nastoje shvatiti i objasniti opća pravila, oblike i strukture kulture, izvedbe ili književnosti. Kritika je za mene primjena toga općeg načela na određenu predstavu. Tekstovi koje pišu kritici gotovo su uvijek kritike, ponekad teorija, no uglavnom je to kritika jer oni se možda služe teorijskom metodologijom ili teorijskim aparatom, ali služe li se njima da bi objasnili ili shvatili određenu dramu ili određenu izvedbu, za mene je to kritika. Teorija je općenitije stanje, no kritika se ne može pisati bez teorije jer tada nemate kako organizirati svoja razmišljanja. U Americi je ovo razlikovanje vrlo jasno, tako da morate biti svjesni da i ja tako postupam.

Kakva je uprabna vrijednost teorije kao vodiča kroz semiotiku izvedbe, može li ona postati jezik na kojem bismo mogli raspravljati, slijediti i razumjeti znakove suvremenog teatra? Je li teorijski aparat koristan i u dnevnim novinama?

M. CARLSON: Vrlo se rijetko događa da kritik želi podučiti svoje čitatelje nekoj teorijskoj metodologiji, recimo da kritik misli da bi njegova publika bolje razumjela mnoga suvremena djela kad bi, na primjer, razumjela suvremenu feminističku teoriju. To je toliko opširna i složena građa da bi trebalo napisati nekoliko knjiga da to učini, ali ima kritik, koji to čine, i doista tijekom vremena kažu: stavit ću unutra sve što je relevantno, u kratkim ću prikazima najvažnijih problema predstavljati određene načine mišljenja, tako da će ljudi koji me redovno čitaju nakon mjesec ili godinu dana moći složiti mozaik i to će otprilike biti kao da su pročitali knjigu o tome. To nije česta pojava, no znam za kritika koji to radi. Mnogo je češći slučaj da kritik poznaje određenu građu ali ga ne zanima toliko predstaviti čitalačkoj publici određene načine razmišljanja i određena teorijska djela, već ga više zanima teorijskim aparatom koji kritika ima pomoći publici da shvati predstavu. Mislim da se to uglavnom tako radi.

Vjerujete li u primjenjivost određenih modela u pisanju kazališne kritike?

M. CARLSON: Čini mi se da su najuspješnije one strategije koje nastoje biti što je više moguće određene. Teško je rabiti tehničke termine, ali ponekad možete jednostavno reći: u semiotici postoji termin koji je vrlo koristan za razumijevanje predstave, te vam želim objasniti što znači "ikona," i tako onda organizirate svoj prikaz oko uvođenja termina. Mislim da je to u redu. Prikaz nije predavanje, no sve ipak treba biti vrlo jasno određeno. Mislim da su najbolji prikazi oni koji iz izvedbe iščitavaju određena ključna mjesta. Naravno, to je stari trik kojeg je u engleskoj kritici izmislio mislim još **Charles Lamb** početkom devetnaestog stoljeća, a sastoji se u tome da se iz predstave odabere neki prizor ili slijed koji je vrlo težak, koji će za većinu publike predstavljati problem pa neće znati što bi s njim, i onda ga objasniti. Reći: vidite ovdje je između ovih mogućnosti izabrana baš ova zbog ovoga, ovo je intuitivni predložak toga, ovo su implikacije ovoga. Neizbježno je pritom upotrijebiti nekakvu kritičku metodologiju da se to rasplete, ali to onda treba prebaciti natrag u jezik koji je pristupačan. To je kao kad podučavate, i ako vaši učenici ili publika shvate ono što ranije nisu razumjeli nakon što ste im to objasnili, to je divan osjećaj i to će sigurno zapamtiti. Za mene je to najproduktivniji način pisanja i razmišljanja o kritici. Kritika služi tome da pomogne publici premostiti teškoće i neobičnosti.

Kao vodič?

M. CARLSON: Da, kao vodič. Postoji određeni rizik, no tom se riziku izlaže svaki kritik, svaki profesor, a to je da ste institucionalno stavljeni u položaj autoriteta, što je vrlo opasno ali je neizbježno. Naime, *The New York Times* vas plaća da biste bili autoritet i većina publike želi da budete autoritet, kao što i studenti žele da njihovi profesori budu autoriteti jer im to pruža sigurnost. No mislim i na drugu važnu odgovornost, trebalo bi biti jasno da pomažete ljudima da vide predstavu u drukčijem svjetlu, te da niste ovlašteni tumač djela, da ne dajete konačno i jedino tumačenje. Opet, mislim da kad ljudi neko vrijeme čitaju to što pišete kao kritik, i ako ste pisali o raznim uprizorenjima i izvedbama istog komada, shvatit će da u prikazima pokazujete da postoji mnogo različitih načina pristupanja djelu i da su svi podjednako legitimni. Većina kri-

Iako se to čini neobičnim, kritika najveći utjecaj ima na najkonvencionalniji teatar, onaj komercijalni. Pisci nastoje pisati ono za što vjeruju da će se kritici svidjeti, a da će publika htjeti pogledati

Rekli su da je glasno i bučno i okrutno, ali nisu rekli ništa o estetici, a da znaju nešto o estetici znali bi što The Wooster Group radi i kakve su njihove predstave. No čak i da znaju nešto o tome, teško bi to objasnili svojoj publici jer publika o tome ništa ne zna niti je to zanima

tik, koji pišu za dnevne novine nema tu mogućnost. No čak i uz rizik upadanja u zamku, izjave tipa ova predstava želi reći ovo ili ono, vi zapravo ne radite to, nego pokušavate predložiti način slijeđenja te dinamike.

Osobno mislim da kritiku i teoriju ne možemo odvajati, osobito ne u predstavama koje kreću od nekih teorijskih pretpostavki. Kako Vi procjenjujete ulogu teorije u izvedbi, u teatru koji raste na određenim konceptima, u vezi umjetnika koji svoje izvedbe grade na nekakvoj osobnoj sintezi raznih teorija? Možete li napisati prikaz takve predstave a da ne objasnite njenu teorijsku pozadinu?

M. CARLSON: Pa, to je stvarno opširno pitanje. Dopustite da započnem s postmodernizmom i kažem, naravno, da je postmodernizam golem pojam, a da određeni važan dio postmodernizma u stvari, na vrlo radikalan način, niječe status i funkciju teoretika ili kritika, te tako ostaje sračunato otvoren, na svaki način dvosmislen, te automatski ima mnoštvo značenja.

Niječe modele?

M. CARLSON: Da. Uzmimo ekstreman primjer, djelo **Johna Cagea**. Kad govorite o konstruktivnom teatru, ne znam kako možete pisati o tome. Osobno vidim dva načina pisanja o tome, jedan koji pretpostavlja da znate što John Cage radi i kojim se postupcima služi, jer ako to ne znate onda vjerojatno ne biste uopće trebali o tome pisati. Ali čini mi se da ili morate govoriti publici teorijski i reći što to znači kad se umjetnik odrekne tradicionalne umjetničke kontrole i postupke izvođenja potpuno prepusti slučaju i objasniti što je to. Jedina drugа mogućnost, tako mi se barem čini, je reći možda da to treba zanemariti te iskreno priznati: neću uopće govoriti o intencionalnosti jer je svaka intencionalnost svjesno isključena iz ovog djela, morat ću govoriti o recepciji, o onome što je stvoreno, kako god bilo stvoreno, što ja, kao dio publike, nalazim u tome i koji mi postupci omogućuju da to nađem. Ne vidim kako bilo koji od ova dva pristupa možete provesti bez utjecanja teoriji. Mislim da to vrijedi za sva postmodernistička djela, gdjegod postoji neka teorijska pretpostavka, poput spomenutih feminističkih izvedbi...
Moram, doduše, reći da problem zapravo nije tako velik kako se čini. Započeli smo rekavši: koliko teorije uplesti u kritiku, hoće li čitatelji to razumjeti, itd.? S većinom postmodernih izvedbi to nije problem jer su umjetnici uglavnom povezani s određenim smjerovima, jedinstvenim izvedbama, feminističkim performansom i tome slično. Oni se, osim toga, obraćaju maloj i probranoj publici. Nitko, recimo, ne ide na pederske predstave a tko već dobro ne poznaje pederski teatar od ranije. U publici nisu naivni ljudi i nitko ne pročita nešto o The Wooster Group, koja se sad bavi drukčijim vrstom eksperimenta, uglavnom, nitko to ne čita tko već ne poznaje modernu teoriju, nema publike koja bi došla na njihovu predstavu, ili čitala kakav prikaz te predstave pisan s određenog teorijskog polazišta, a da ne zna što je semiotika, da ne zna što je postmodernizam, i tako dalje. Oni ljudi koji posjećuju takve predstave, također čitaju modernu teoriju, tako da problema zapravo nema.

Ali što se zbiva kad određena predstava promijeni svoju uobičajenu publiku?

M. CARLSON: To bi onda bio problem, kao što je bio problem kad je The Wooster Group prošle godine postavila dramu **Eugenea O'Neilla** Henrik VIII. na Broadwayju, pa broadwayski kritici nisu znali što da kažu o tome, tako da je bilo doista blesavih prikaza. Rekli su da je glasno i bučno i okrutno, ali nisu rekli ništa o estetici, a da znaju nešto o estetici znali bi što The Wooster Group radi i kakve su njihove predstave, osobito što se tiče postmodernističkog miješanja medija, miješanja raznih kultura itd. No čak i da znaju nešto o tome, teško bi to objasnili svojoj publici, jer publika o tome ništa ne zna niti je to zanima. No to je iznimka, obično trupe vrše jak utjecaj na teoriju i pod jakim su utjecajem teorije. Izvođači izvode za publiku a njihovi kritici pišu za publiku kojoj je to poznato.

To je dakle nekakav elitni krug?

M. CARLSON: Ali ja mislim da je to zdravo. Neke od najpoznatijih američkih lezbijskih izvođača na neki je način otkrila teorija, posebno **Sue Ellen Case**, vodeća feministička teoretičarka u Sjedinjenim Državama, ili **Rebecca Schneider**, isto feministička teoretičarka, koja je napisala neke dobre članke o njima.
U stvari, to je kružno kretanje. Sjećam se kako sam, prije recimo deset godina, počeo primjećivati na konferencijama diskusije o feminističkom performansu. Dvije tri teoretičarke i dvije tri izvođačice izmjenjivale bi mišljenja. U Sjedinjenim Državama su to uvele feministice. To jest krug, ali produktivan krug, teoretici uče od izvođača, ali izvođači i glumci također razgovaraju s teoreticima, čitaju teoriju i to utječe na njihov rad. Mislim da je to vrlo produktivan kozmički krug.

Dakle, kad tražite pristup predstavi, Vi tražite teoriju ili neki sklop raznih teorija

koji će Vas voditi kroz semiotiku izvedbe, kroz vezu verbalnih i neverbalnih činova na pozornici. Mnogo je umjetnika čije su predstave istodobno i teorijski eksperimenti, o tome pišu i njihove izvedbe proizlaze iz teorije.

M. CARLSON: To su problematične teme moderne teorije. Problematične su zbog toga što su potencijalno tako velike i tako širokog polja primjene. Izvedbenost je poput rešetke koju možete položiti preko bilo čega kako biste naglasili neku odliku bilo koje ljudske djelatnosti, ne samo činjenja već i pisanja i bilo čega u čemu postoji elemenat izvedbe. Kad govorimo o performativima, izvedbenost skreće pozornost na neke vidove, to je u stvari način promatranja bilo čega, pa gotovo da je nemoguće odgovoriti kad ljudi pitaju što su zapravo uopće performativi i izvedbenost, jer riječ je o načinu promatranja nečega ili je to ljudska djelatnost a zapravo je svuda oko nas. Stoga je to vrlo produktivan koncept, jer teoreticima s raznih područja omogućuje zajedničko polazište i pruža im mogućnost da koncepte iz drugih područja uspješno rabe u svom području, da uvide veze između raznih vidova ljudskog djelovanja koji ranije nisu bili povezivani. No taj koncept također unosi i veliku zbrku jer je toliko općenit da mnogi ljudi ne znaju na što bi ga primijenili a na što ne. Mislim da je to u Sjedinjenim Državama, gdje je izvedbenost imala najveći učinak, došla raširena pojava, koja je odvukla pozornost od teatra u užem smislu, te se može govoriti o kulturnoj izvedbenosti. Riječ je o susretu kultura, kako dvoje ljudi koji dolaze iz različitih kultura, izvode svoj susret, susret tih dviju kultura: kakve su konvencije, o kojim je obredima riječ? Ako već tada iz toga naprave kazališnu predstavu, što ako ona kasnije bude zapamćena u kulturnom pamćenju zajednice, itd. To je divan diskurs, no teatar u užem smislu je bio tek vrlo malen dio ovoga o čemu govorimo, jer to je performans, to u stvari nije teatar.

Govoreći o Sjedinjenim Državama i suvremenom teatru ne može se zaobići činjenica da su proučavanje društva, antropologija, strana kulturna nasljeđa i obredi postali važne teme izvođača poput Rona Atheyja ili skupine Modern Primitives.

M. CARLSON: Pa sad, svakako je točno da teatar kanibalizira obrede ali on kanibalizira sve, teatar je čudovište koje ždere sve i dehumanizira ljudsko djelovanje. Obred teatru nudi mnoge korisne stvari, razne vrste kulturnog pamćenja, čak i ako su poluzaboravljene, te naravno sve te divne strukture i ritmove. To je korisno čak i kad nije posve shvaćeno. Očigledno, bilo je naivno misliti da možemo nekako obnoviti obred u teatru, ali bilo je pošteno prepoznati da teatar uvijek uzima djeliće obreda i svega ostalog i uklapa ih u ono što radi. Stalno ih mijenja, no to je djelomično način njegovog funkcioniranja. Ono što je problematično u tome što teatar čini toliko drukčijim kad razmišljamo o obredu, jest to da su obredi toliko duboko usađeni u pojedinoj kulturi i njenom pamćenju da se svi prema tome odnose na isti način. Ali, u stvari, da se vratimo na postmodernizam, osnova danas više nema i svi smo mi mješavine svega i svačega, tako da je stvaranje zajednice koja ima tu vrst jedinstva sada gotovo nemoguće, bilo u teatru ili negdje drugdje. Svi smo mi postmoderni željeli to ili ne. Teatar je to prepoznao.

Teatar je čudovište koje ždere sve i dehumanizira ljudsko djelovanje

Kad govorimo o mješavinama u teatru, znači li to da više ne možemo procijeniti što se zbiva jer smo izgubili univerzalni kriterij? Što možemo učiniti?

M. CARLSON: Pretpostavljam da moram na početku reći da nikada nisam mogao prihvatiti zamisao Petera Brooka da u svakom pojedincu, zadete li dovoljno duboko, da u svakom pojedincu postoji neka zajednička osnova, način na koji je svemir uređen, da sve potječe od obreda. I da teatar mora tražiti neki univerzalan jezik teatra. To mi se čini nerealnim, iako se na određenoj razini slažem s njim, svi shvaćamo bol, svi razumijemo užitak, svi shvaćamo donekle važnost ljudskih odnosa, svi naravno razumijemo smijeh, te su stvari univerzalne i njima se bavi svaki teatar. I, dakako, uvijek se vraćamo na ritam i strukture, u tome se slažem s Peterom Brookom, mislim da nam je to ugrađeno u gene ili u temelje naše prirode kao ljudskih bića, ali mislim da ima nečeg osim toga. Isto tako mislim da su se postmoderne kulture u dovoljnoj mjeri prožimale da bi, zanima li nas teatar, postojao zajednički međunarodni rječnik teatra. Hoću reći, mogu otići pogledati predstavu u Litvi i razumjeti dosta toga, iz načina na koji se ljudi ponašaju jedni prema drugima, iz upotrebe svjetla, upotrebe glazbe, to su sve navodi iz međunarodnog rječnika teatra koji poznajem.
Prva stvar koju se kritik mora zapitati je: za koga pišem. Bez toga ne možete ništa. No mislim da vrlo malo kritik, piše za, da tako kažem, običnu publiku. Većina kritik, piše za specijaliziranu publiku, koja je većinom svjesna teorijskog diskursa, tako da se radi o trosmjernom procesu između publike, kritika i umjetnika. Svi oni uče jedni od drugih i to je učenje produktivno.

S engleskog preveo Tomislav Brlek

Izvođenje sebstva

Marvin Carlson

Razlika između identiteta glumca, s njegovim ili njenim vlastitim osobnim iskustvom i poviješću, i uloge ili lika koju taj glumac predstavlja, sa svojim vlastitim iskustvom i poviješću unutar fiktivnog svijeta drame, temeljna je, čini se, za djelovanje kazališta. Među raznim minimalističkim definicijama teatra, koje su s vremena na vrijeme bile nuđene, jedna od meni najdražih je ona **Erica Bentleya** u *The Life of the Drama*: "A predstavlja B dok C promatra."[1] Koliko god ova formulacija bila jednostavna, ona spaja dvije funkcije koje se obično smatraju temeljnim za kazališno iskustvo, preuzimanje fiktivne "druge" osobe od strane glumca i nužnost publike. U zadnje vrijeme, međutim, sve se više ističe vrsta izvedbe koja izgleda da osporava ovu temeljnu formulu tako što ujedinjuje dva od njena tri elementa. To je autobiografska izvedba - u kojoj umjesto stvaranja lika i preuzimanja uloge u dramskoj strukturi, glumac predstavlja, ili se doima da predstavlja osobno sjećanje, anegdotu ili mišljenje. U ovome slučaju, čini se da "A predstavlja A dok C promatra." Takva izvedba često osporava tradicionalne pretpostavke o odnosu u teatru između konvencionalnih pojmova osobe, uloge i identiteta.

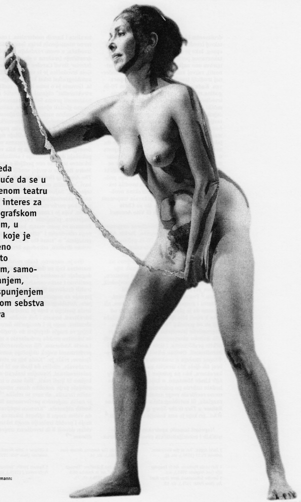
Ne izgleda začuđujuće da se u suvremenom teatru pojavio interes za autobiografskom izvedbom, u društvu koje je strastveno zabrinuto sebstvom, samo-izražavanjem, samo-ispunjenjem i odnosom sebstva i društva. Autobiografska izvedba svakako nije bila nepoznata u ranijim razdobljima; posve originalne pojave su izuzetno rijetke u kazalištu. Glumci koji su se pojavljivali kao oni sami na pozornici mogu se, u stvari, naći i u davnoj povijesti teatra, i to ne samo u čestoj i poznatoj praksi prologa i završetka "izvan uloge." **Adam de la Halle** je 1276. nastupio *in propria persona*, zajedno s nekoliko svojih prijatelja i susjeda iz Arrasa, u svojoj komediji *Le Jeu de la Feuillée*, a osobe koje su nastupale kao oni sami bila je razmjerno česta pojava u pučkim predstavama u devetnaestom stoljeću. Istaknuti primjer je bio **William F. Cody** ("Buffalo Bill") koji je igrao samog sebe u bezbrojnim kazališnim a kasnije i filmskim uprizorenjima vremena kada je izvidao i borio se s Indijancima.[2]

Međutim, iako autobiografska izvedba nije nov fenomen, suvremeni interesi - na koje je načine sebstvo konstruirano, kako se predstavlja drugima, i kako je povezano s

1 Eric Bentley: *The Life of the Drama* (New York: 1975.), str. 150.

2 Muzej Buffalo Billa u mjestu Cody, Wyoming, napravio je fascinantan video na kojemu ima nekoliko ovih izvedbi uživo i na filmu.

Ne izgleda začuđujuće da se u suvremenom teatru pojavio interes za autobiografskom izvedbom, u društvu koje je strastveno zabrinuto sebstvom, samo-izražavanjem, samo-ispunjenjem i odnosom sebstva i društva



Carolee Schneemann:
Interior Scroll

društvenim i kulturnim snagama - dali su takvoj izvedbi novo značenje i novi smisleni opseg. Iako je danas priznat kao važan dio takozvanog performansa (za mnoge je ljude upravo ono najkarakterističniji tip te djelatnosti), razvoj autobiografskog djela u modernoj tradiciji izvedbe bio je složen i osporavan. Kada se krajem 60-ih i početkom 70-ih godina razvijala teorija i praksa moderne izvedbene umjetnosti, što su uglavnom činili muški umjetnici, bilo je to pod velikim utjecajem modernističke potrage za pojednostavljenom "biti" svake umjetnosti. Teatar se često odbacivao kao nužno hibridan i suprotstavljen performansu i plesu čija se bit sastojala od fizičkog tijela u prostoru. Očito je da zanimanju za autobiografiju nije bilo mjesta u ovom programu. Ako tradicionalni teatar nije prihvaćao takva djela zbog toga jer se činilo da ona niječu imaginativni, mimetički temelj ove umjetnosti, performans nije prihvaćao autobiografiju jer je ona uvodila tekstualnost i narativnost u apstraktna neoblikovana djela koja su obilježavala umjetnost tijela takvih izvođača kao što su **Chris Burden**, **Bruce Naumann** ili **Vito Acconci**.

U pregledu moderne izvedbene umjetnosti objavljenom 1990. u *Artweeku*, **Jackie Apple** je tvrdila da je ono što je 70-ih godina započelo kao prvenstveno vizualan oblik umjetnosti, utemeljen na slikama, do početka 90-ih postalo bitno utemeljeno na riječima, gdje se izvedbeni umjetnik nije pojavljivao kao apstraktno tijelo u prostoru, nego kao pjesnik, pripovjedač, propovjednik, *rapper*, pri čemu je slika bila u službi teksta.[3] Postoje mnogi razlozi, društveni, kulturni i gospodarski, za ovu promjenu, ali je jasno da je glavni impuls za prijelaz od slike k riječi bilo djelo feminstičkih izvođača koji su od početka 70-ih ponudile snažnu alternativnu izvedbenu orijentaciju koja je bila duboko ukorijenjena u društvenim i političkim problemima, i time u tekstualnosti i narativnosti. Osobno iskustvo bilo je od središnjeg značaja u ovakvom djelu i velik je broj tih djela bio izrazito autobiografskog karaktera, kao na primjer *The Story of My Life* **Linde Montano**, u kojoj je ona tri sata hodala uzbrdo po pokretnoj traci i istovremeno recitirala svoju autobiografiju preko razglasa, ili autobiografska izvedba **Yvonne Rainer** u *This is the Story of a Woman Who*...po koje je ona kasnije snimila i film.[4]

Napetost između apstraktnih minimalističkih i esencijalističkih preokupacija strukturalista i kasnih modernista, i osobnih i kulturno utemeljenih briga feminističkih izvođača, u ovom razdoblju je možda najdrastičnije izražena u slavnom komadu *Interior Scroll* **Carolee Schneemann** iz 1975. Gola izvođačica je iz vagine izvadila dugi autobiografksi tekst kojeg bi naglas pročitala. Govorio je o tome kako je muški "redatelj strukturalist" objasnio da unatoč njegovoj naklonosti prema Schneemannovoj nije mogao gledati njene filmove, navodeći njihove "osobne meteže," "ustrajnost osjećaja," "opipljivu osjećajnost" i "dnevničko prepuštanje".[5] Unatoč takvim napadima koji su nastavili zauzimati središnje mjesto u ženskoj umjetnosti performansa u narednom desetljeću, autobiografija je bila važna u pokušaju da se razumije i artikulira žensko iskustvo te da se one podijeli s drugima. **Moira Roth** je u svojoj studiji takve izvedbe, *The Amazing Decade*, nazvala djelo koje se bavi "osobnim metežom [i] ustrajnošću osjećaja," najuobičajenijom i, za mnoge, najkarakterističnijom orijentacijom feminističkog performansa.[6] Kako je to **Eleanor Antin**, koja je i sama vodeća izvedbena umjetnica, primjetila 1978., feministički performans se puno manje bavio apstrakcijama, nego određenim i "vrlo stvarnim političkim pitanjima" o "tome što znači biti žena u ovome društvu, određena žena, umjetnica."[7]

Ovo je, naravno, često rezultiralo performansima koji su detaljno opisivali specifične događaje iz osobne povijesti izvođača, slavili pozitivno i samo-osnažujuće, egzorcirali ili tražili društveni lijek ili suosjećajno razumijevanje za negativno i samo-omalovažavajuće. Autobiografska izvedba nije samo osigurala poziciju s koje je izvođačica mogla istraživati, izraziti i čak možda tražiti svoj identitet, nego je i omogućila forum unutar kojeg se moglo doprijeti do drugih žena čije se iskustvo možda podudaralo s njenim. **Laurie Anderson**, čiji međunarodno poznati performansi uvijek uključuju autobiografske djelove, rekla je: "Kada bih se stvarno samoizražavala, mislim da ljudi ne bi bili toliko zainteresirani. Nastojim izabrati stvari o kojima bi ljudi rekli, 'Baš sam o tome razmišljala prije nekoliko dana; nisam se na taj način izrazila, ali sam to mislila."[8] Na sličan je način umjetnica performansa **Barbara Smith** objasnila: "Krenem ispitivati publiku da vidim mogu li njihova iskustva prosvjetliti moja i probiti izolaciju moga iskustva, da vidim dovodi li ih izvedbena umjetnost u istu dilemu."[9]

3 Jacki Apple: "Art at the Barricades," *Artweek* 21:17 (1990.), str. 21.

4 Vidi Linda Montano: *Art in Everyday Life* (Los Angeles: 1981.), n.p.

5 Carolee Schneemann: *More Than Meat Joy* (New Paltz: 1979.), str. 52.

6 Moira Roth: *The Amazing Decade* (Los Angeles, 1983.), str. 14.

7 Citirano u Leo Rubinfien: "Through Western Eyes," *Art in America* 66:5 (rujan - listopad 1978.), str. 75.

8 Citirano u John Howell: *Laurie Anderson* (New York: 1992.), str. 75.

9 Barbara Smith: "Ordinary Life," *High Performance 1* (1978.), str. 40.

Strategije ženskih umjetnica performansa poslužile su kao modeli za izvođače homoseksualce i pripadnike raznih etničkih manjina, koji su smatrali da je tradicionalni bijeli, heteroseksualni teatar u kojem dominiraju muškarci, pružao malo mjesta za artikulaciju njihovog iskustva i briga, dok je autobiografska izvedba i njima omogućila važno mjesto za tu artikulaciju. Opseg takve vrste performansa danas je vrlo velik, i uključuje neke od najpoznatijih američkih izvedbenih umjetnika - **Tima Millera**, koji govori o svom iskustvu bijelog homseksualca, **The Colorado Sisters**, koje su američke Indijanke, **Cathy Che** koja za sebe kaže da je "azijsko-američka biseksualna lezbijka," **Carlosa Gomez-Penu** koji je latinoamerikanac, **Dana Kwonga** - homoseksualca čiji su roditelji Japanci i Kinezi te **Rona Atheya**, čija osebujna autobiografija uključuje ovisnost o drogi, vjerski fundamentalizam i homoseksualni sadomazohizam. Ipak, nije sva suvremena autobiografska izvedba izravno politički obojena. Ima također vrlo popularnih umjetnika koji jednostavno pripovjedaju priče o svojim životnim iskustvima na šarmantan način. Poznati primjer takve izvedbe je **Spalding Grey**.

Autobiograska izvedba na prvi pogled čini se osporava tradicionalno funkcioniranje mimezisa i deproblematizira odnose između glumca, lika i priče, no zapravo mehanizam predstavljanja jamči da ovi odnosi i dalje funkcioniraju na važne, premda manje direktne načine. Kako bi istražili ovu dinamiku detaljnije bit će od koristi odijeliti dva prilično različita smjera u modernom autobiografskom performansu. Malo kasnije ću se vratiti na poznatiji pristup, direktnu izvedbu stvarne ili navodne autobiografske pripovijesti, ali najprije bih htio razmotriti jedan alternativan pristup izravnije povezan s tradicionalnim teatrom. Ova djela ću nazvati imenom koje su dobila po jednoj izložbi u Los Angelesu 1977.: "Auobiografske fantazije."[10]

Umjetnik performansa koji najčešće asocira na ovu vrstu autobiografskog rada je vjerojatno Eleanor Antin, čiji je stalni interes dinamika samo-preobrazbe. Ona je s tim započela prilično doslovno 1972. godine tako što je svoj tjelesni izgled u performansima mijenjala pomoću kozmetike i mršavljenja. Onda ju je počelo zanimati "definiranje granica sebe same, što znači kretanje izvan, unutar, do vrha i dna granica sebe," osporavajući "tiranska ograničenja uobičajenih pomagala pri samodefiniranju - kao npr. spol, dob, talent, vrijeme i prostor."[11] U praksi to znači da je Antin tijekom godina razvila niz alternativnih projekcija svoje osobe, među kojima kralja, balerinu, crnu filmsku zvijezdu i bolničarku.

Na sličan je način ***Suzanne Lacy*** pokušala u nekoliko svojih komada iz kasnih sedamdesetih, poput *Prostitution Notes* ili *The Life and Times of Danaldina Cameron*, olabaviti "tjelesne granice mesa, dakle identiteta", svjesno ulazeći u "područje drugog iskustva" kako bi postala "jedno s tim." U jednom intervjuu iz 1980. opisala je to kao "proces samonadobrazbe...s ciljem proširivanja svoga identiteta."[12] Poteškoće, i u mnogo slučajeva politička i kulturna nelagoda, generirani ovim pokušajima da se sebstvo projicira u identitet drugoga, smanjili su interes za "autobiografske fantazije" nakon 1980., ili su ih barem preusmjerili prema iskazu koji je izvođaču dopustio prisvajanje određenog političkog, spolnog ili etničkog autoriteta za njihovu artikulaciju. Suvremeniji je performans "izmijenjenih" identiteta često imao izraženiju političku konotaciju i manje se bavio istraživanjem vanjskih fantastičkih identiteta, a više mnogostrukim identitetima koje svako od nas nosi kao proizvode složene i mješane kulture.

Jasan primjer ovog suvremenijeg žarišta je izvedbeno djelo Gomez-Pene. On također spominje "mnogostruke identitete" u svojim performansima, no oni dolaze iz specifičnog kulturnog kalupa: "Ovisno o kontekstu, ja sam Chicano, Meksikanac, latinoamerikanac, ili Amerikanac u širem smislu riječi. Meksički Drugi i Drugi Chicana se neprestano bore kako bi me prisvojili ili odbacili."[13] Zapravo, osobe prikazane u performansima Gomez-Pene, poput *Border Brujo* ili *Warrior for Gringostroika*, mogu se vjerojatno najbolje shvatiti kao djelomično imaginativne ekstenzije njegove vlastite složene ličnosti, a djelomično kao proračunate projekcije kulturnih tipova i stereotipova koje odražavaju aktualnu među-kulturnu politiku.

Velik uspjeh koji je ***Whoopie Goldberg*** postigla izvedbom dramskih monologa na Broadwayu 1985. pruža puno uobičajeniju i tradicionalniju verziju marginaliziranog umjetnika, u ovom slučaju crne žene,

Autobiograska izvedba na prvi pogled čini se osporava tradicionalno funkcioniranje mimezisa i deproblematizira odnose između glumca, lika i priče, no zapravo mehanizam predstavljanja jamči da ovi odnosi i dalje funkcioniraju na važne, premda manje direktne načine

10 Marcia Taylor: "Catalog: Autobiographical Fantasies," *Laica Journal* 10 (1976.).

11 Citirano u Linda Frye Burnham: "Performance Art in Southern California: An Overview", u *Performance Anthology*, urednici Carl Loeffler i Darlene Tong (San Francisco: 1989.), str. 406.

12 Moira Roth: "Vision and Re-visions: A Conversation with Suzanne Lacy," *Artforum* 19:3 (1980.), str. 39-45.

13 Citirano u C. Carr: "Rediscovering America," *Village Voice* (listopad 1991.), ponovno tiskano u: Carr: *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century* (Middletown, CT: 1994), str. 197.

Autobiografska izvedba na prvi pogled čini se osporava tradicionalno funkcioniranje mimezisa i deproblematizira odnose između glumca, lika i priče, no zapravo mehanizam predstavljanja jamči da ovi odnosi i dalje funkcioniraju na važne, premda manje direktne načine

izvođačice koja istražuje svoj "vanjski" identitet kroz niz konstruiranih persona. Glavna razlika između takvih likova i tradicionalnih likova na pozornici nije više da ovi drugi uključuju "preuzimanje uloge," nego da preuzeta "uloga" još uvijek na neki način pretendira na poseban i jedinstven odnos s osobnim i kulturnim "identitetom" glumca. Na ovom se razlikovanju još uvijek može ustrajati, iako ne tako strogo, u slučaju glumca kao što je **Eric Bogosian**, koji kao i Goldbergova zauzima još izrazitije dvoznačno mjesto između teatra i performansa. Sam Bogosian se žalio da: "Ljudi iz teatra došli su i rekli, 'Ovo nije teatar'... Izvedbeni umjetnici su došli i rekli 'Ovo nije performans'"[14]

Izvor nesporazuma leži u činjenici da, kako izvođači manje naglašuju "identitet" mnogobrojnih kazališnih persona, ove postaju bliže tradicionalnim pojmovima likova na pozornici, posebice kako je to predstavljeno u, u Americi vrlo važnoj, tradiciji dramskog monologa umjetnika kao što su **Ruth Draper** i **Beatrice Herford**. Iako se njihova ostvarenja ne može shvatiti kao tradicionalne kazališne uloge u smislu aktanata u konvencionalnom dramskoj shemi, oni su svakako bili likovi u najkonvencionalnijem smislu.

Još uvijek se može tvrditi da se može povući razlika između nužno "otvorenog" identiteta konvencionalnih dramskih likova koje opisuje autor s očekivanjem da će ih, na razne načine, utjeloviti razni glumci, i očito individualniji i partikulizirani "identitet" lika kojeg stvara Ruth Draper, Whoopi Goldberg ili Eric Bogosian, koje isključivo oni utjelovljuju. Međutim, teško je održati takvo razlikovanje. Povijest drame je puna uloga koje su stvorene za određene glumce, možda i bez ikakve namjere da ih ikada tumači itko drugi, koje su s vremenom dosta uspješno prisvajali drugi, i koliko god bliske alternativne persone izvedbene umjetnosti mogu biti njihovim stvarateljima, teško je zamisliti da ih sličan proces ne bi mogao na sličan način udaljiti, i tako ih izmijeniti iz "identiteta" u "likove." Ovaj se proces može dogoditi i drugim sebstvima, koja nisu uključena u scenarij. Fotograf **Martha Wilson** i izvedbena umjetnica Jacki Apple stvorile su 70-ih godina složeno sebstvo iz mašte, Claudiju, koja je postala tako popularna da su je izvodili i drugi umjetnici performansa.[15]

Dakle, bilo bi vrlo teško povući jasnu crtu između mimetičkih "likova" tradicionalne drame i autentičnih "drugih identiteta" autobiografske izvedbe. Vjerojatno je bolje zamisliti kontinuum koji se proteže od izvedbe stvarnog autobiografskog materijala do improviziranih autobiografskih fantazija kao kod Antinove i Appleove, skriptiranih višestrukih identiteta kod Lacyjeve i Gomez-Pene, glumljenih likova kod Goldbergove i Erica Bogosiana, poznate tradicije kazališnih monologa, sve do likova u konvencionalnim komadima.

Autobiograska izvedba u užem smislu, koja ne uključuje "autobiografske fantazije" ili "izmjenjena sebstva," nego specifičan i individualan autobiografski materijal, čini se puno otpornijom na ovo pretapanje kroz izvedbeno djelovanje prema tradicionalnijem teatru, ali slično se klizanje i tamo stalno događa. Očito, kada se autobiografski materijal priprema za kazališnu predstavu, i čak i u svom originalnom zapisu, procesi selekcije i narativnosti djeluju na njega, i ista vrsta odmaka koja neizbježno postoji između stvarnog životnog iskustva, štogod to bilo, i njegovog autobiografskog strukturiranja, nužno postoji i između sebstva koje je proživjelo to iskustvo i sebstva koje to pripovjeda publici. I pripovjedanje i pripovjedač su konstrukti. Uloga koju glumica sada igra, za koju tvrdi da je njena, ostaje uloga, još uvijek duboko povezana s mimezisom i predstavljanjem.

Ovaj fenomen nije bio široko priznat u autobiografskoj izvedbi 70-ih kada je naglasak često bio na davanju glasa do tada ušutkanim ili potisnutim identitetima, dok se autentičnost i razumljivost tog glasa rijetko, gotovo nikada nije dovodilo u pitanje. Na isti način na koji je ženska umjetnost performansa predvodila u takvom izražavanju u tom desetljeću, ženska izvedba i feministička teorija su u sljedećem desetljeću počele istraživati skrivene i proturječne pretpostavke ovog pristupa. Čak i kada su radili s vlastitom autobiografijom, izvođači su počeli shvaćati da ne prikazuju isključivo čisto sebstvo, nego sebstvo izgrađeno prema nekim kodovima, od kojih su mnogi bili tako duboko usađeni u kulturu da su ih koristili sasvim nesvjesno. Neki od tih kodova su funkcionirali na razini organizacije materijala - kodovi selekcije, naracije, prikazivanja, ili izvedbe - dok su drugi funkcionirali na samoj materijalnoj razini - i sadržavali raznovrsne kulturne pretpostavke o spolnosti te valencije određenih stavova i djelatnosti. Ukratko, "identitet" artikuliran autobiografskom izvedbom, otkrio se kao uloga, lik, koji je slijedio tekst kojeg nije kontrolirao izvođač nego kultura u cjelosti.

14 Janice Arkatoy: "Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls," *Los Angeles Times* (5. travnja, 1985), 6:2.

15 Roth, str. 17. Vidi bilješku 12.

Ova svijest nije umanjila važnost autobiografske izvedbe, niti raširenu uporabu autobiografskog materijala kod umjetnika performansa koji su se bavili istraživanjem pitanja identiteta, posebice u odnosu na društvena i politička pitanja. Međutim, ono što se dogodilo jest da je autobiografska izvedba postala puno samorefleksivnija, puno svjesnija svoje konstruiranosti, i puno spremnija da učini ovu svijest djelom same predstave.

Davno prije sadašnjeg interesa za autobiografsku izvedbu, dramski pisci, realisti i naturalisti, pokušavali su postaviti "stvaran život" na pozornicu, a drame i romani s početka stoljeća često opisuju navodnog autora kako marljivo bilježi fragmente egzistencije u svoju bilježnicu kako bi od njih napravio kakvu naturalističku dramu ili kratku priču. Opasnost dvostruke neautentičnosti često je bila posebno očita u ovom radu - s jedne strane izbor i uređivanje materijala iz "stvarnog života" za beletrističku građu nužno je od tog materijala činilo nešto drugo i, još suptilnije, stalno promatranje "stvarnog života" kao mogućeg beletrističkog materijala do određene je mjere učinio "beletrističnim" stvarno življenje tog života.

Čak i kada se suvremeni autobiografski umjetnici ne bave otvoreno političkim i kulturnim implikacijama svoje izvedbe u ovom samorefleksivnom dobu teško da mogu izbjeći takvim pitanjima. Takva je umjetnost performansa često obilježena referencama na procese i paradokse "izgrađivanja" i "izvođenja" autobiografskog materijala što doprinosi njegovoj teatralnosti i stapanju "identiteta" izvođača s "izvođenim" likom istoga imena. Na primjer, *Monster in a Box* Spaldinga Greya predstavlja niz razmišljanja upravo o procesima prikupljanja i uređivanja materijala za jedan od njegovih radova, i kada danas umjetnici poput Greya ili Andersonove pričaju o pregledima kod liječnika ili putovanjima u inozemstvo, ovi događaji, čak i kada su izvorno stvarni, mogu se publici učiniti i kao izvorno skoro pa napisani, proživljeni u velikoj mjeri kako bi pružili materijal za izvedbu koja slijedi.

Mnogi umjetnici performansa i publika smatraju autobiografski materijal manje važnim zbog svoga poklapanja sa "stvarnim" događajima iz izvođačeve prošlosti, a više zbog polaganja prava na autoritet u pripovijedanju jastva koje se izgrađuje u izvedbi. Na taj način *Sex/Love/Stories* Tima Millera iz 1991. znakovito započinje Millerovom primjedbom: "Sjećam se puno stvari, neke od njih su se i dogodile." U njegovom djelu *Buddy Systems* iz 1986., u kojem je glumio **Douglas Sandownick**, izražena je slična ideja na manje direktan način. Ovdje Miller priča o sjećanjima iz djetinjstva, sjeća se aktivističkih demonstracija, seksualnih susreta, i veliča umrle prijatelje, ali Sandownick stalno prekida ova sjećanja kako bi komentirao, ispravljao ili tražio dodatna objašnjenja, konstantno sugerirajući da su Millerova sjećanja kao i sva sjećanja obojena selektivnom memorijom, nepotpuna i često netočna.[16] David Román je ispravno primjetio da se, bez obzira na autobiografski način izražavanja, kod Millera ne radi "toliko o registriranju njegovog života, nego prije o namjernom izmještanju tog života kroz izvedbu."[17]

Izmještanje identiteta u velikom dijelu suvremene političke umjetnosti performansa nije samo rezultat poteškoća pri preciznom rekonstruiranju prošlosti. U biti, ono je rezultat brige, raširene među kulturno marginaliziranim skupinama, da je njihove "identitete" u prošlosti za njih izgradila prvenstveno dominantna kultura. Najprije feminističke, a zatim druge manjinske skupine traže su načine da umanje napetost između želje za nalaženjem temelja za djelotvornu poličku djelatnost tako što su potvrdivali određeni identitet i područenu poziciju i želje da se odupru esencijalističkim pretpostavkama svih kulturnih konstrukata. Za uplitanje u funkcioniranje dominantnih simboličkih sustava - lingvističkih, kazališnih, političkih, psiholoških, izvedbenih - izgleda da je, prema riječima **Elin Diamond**, potrebno: "zauzimanje podređenog stava, koliko god privremen on bio, i polaganje prava na istinitost, koliko god fleksibilnu, vlastitih predstavljanja." Ovo postupanje je dovitljivo nazvano "strateškim esencijalizmom."[18] Veliki dio suvremene umjetnosti performansa u Americi koja se bavi identitetom vjerojatno se može najbolje razumijeti u kategorijama koje Diamondova predlaže, kao simultanu tvrdnju i ironički komentar o pozicijama identiteta, složenu i dvoznačnu izvedbenu strategiju posebno naglašenu u radu izvedbenih umjetnika koji istražuju svoj identitet kao pripadnici kulturno, etnički ili spolno marginaliziranih zajednica. Dakle, izvedba jednog umjetnika kao što je Miller, koja je navodno autobiografska, u stvari, proizvodi ono što Román opisuje kao "kaotičku višestrukost predstavljanja, predstavljanja koja izmještaju, samim

Mnogi umjetnici performansa i publika smatraju autobiografski materijal manje važnim zbog svoga poklapanja sa "stvarnim" događajima iz izvođačeve prošlosti, a više zbog polaganja prava na autoritet u pripovijedanju jastva koje se izgrađuje u izvedbi

16 Vidi Linda Burnham: "Making Family," *High Performance* 9:4 (1986), str. 48-53.

17 David Román: "Performing All Our Lives: AIDS, Performance, Community," u: *Critical Theory and Performance*, Janelle Reinelt i Joseph Roach (Ann Arbor: 1992.), str. 215.

18 Elin Diamond: "Mimesis, Mimicry, and the 'True-Real,'" *Modern Drama* 32 (ožujak, 1989), str. 59.

Očito, kada se autobiografski materijal priprema za kazališnu predstavu, i čak i u svom originalnom zapisu, procesi selekcije i narativnosti djeluju na njega, i ista vrsta odmaka koja neizbježno postoji između stvarnog životnog iskustva, štogod to bilo, i njegovog autobiografskog strukturiranja, nužno postoji i između sebstva koje je proživjelo to iskustvo i sebstva koje to pripovjeda publici

procesom razmnožavanja, autoritet konzervativne ideologije seksualne hegemonije, mitova o AIDS-u i estetskih praksi."[19] Različita izvedbena stajališta s raznim pretenzijama na autobiografski temelj ne zauzimaju se radi uspostavljanja jedinstvenog "identiteta" nego radi artikuliranja raznih perspektiva izvedbenog materijala. Sa strukturalnog gledišta, ova bi se razna stajališta lako mogla nazvati različitim "likovima," različitim "ulogama" koje izvodi jedan izvođač.

Dakle, drugim putem se samo predstavljanje autobiografije, kao i izvođenje autobiografske fantazije, približilo mimezisu, različujući se od konvencionalnog teatra u manjoj mjeri funkcioniranjem glume a više oslanjanjem na solo izvođača koji prikazuje mnoge konstruirane persone, za razliku od tradicionalnijeg oblika sa skupinom glumaca od kojih svaki ima jednu personu.

Višestrukost identiteta i strategija predstavljanja vjerojatno su najizrazitije prikazani u izvedbama gdje izvođač u jednoj predstavi prikazuje niz identiteta, od prividno "autentične" autobiografije u stilu Greya do stvaranja posve drugih jastva, u stilu Bogosiana. Dva suvremena rada vodećih umjetnika performansa pokazuju to. Raspon se u *Of Mice, Bugs & Women* **Deb Margolin** proteže od muškog istrebljivača bogozijanskog tipa, kroz manje ekstremne ženske likove, do izravnih obraćanja publici izvan uloge, i konačno do osobnih sjećanja na rađanje djeteta i život u Seacocusu, u državi New Jersey. Svaki od ovih likova raznim je upućivanjima povezan s drugima i tako čini dio istog kako fiktivnog tako i izvedbenog svijeta. U *A Certain Level of Denial* **Karen Finley** nudi niz monologa, od kojih se neki doimaju očito autobiografski, a neki izmišljeni, iako možda i nisu, dok neki predstavljaju očito izmišljene "likove" (najizrazitiji je groteskni muški Freudijanski psihijatar). U jednom od najdirljivijih ali i najsloženije autoreferentnih odlomaka, ona govori o samoubojstvu prijatelja oboljelog od AIDS-a i nesposobnosti umjetnosti performansa da prikaže smrt ili osjećaje povezane sa smrću. "Ovo nije performans," tvrdi Finley. Ali ipak jest, ili bolje, i jest i nije.

Ova fascinacija marginama, dvoznačnošću, dvostrukim kodiranjem, može se vidjeti bilo gdje u suvremenoj umjetnosti i kulturi. **Dwight Conquergood** je nedavno i samo proučavanje umjetnosti performansa opisao kao disciplinu koja se ne bavi središtima, nego marginama.[20] Među jasnim granicama koje je tradicionalna znanost o teatru povukla bila je i ona između glumca i lika, iako je uvijek bilo donekle priznato da je bilo puno više igranja uloge u takozvanom identitetu i puno više glumčevog identiteta u tzv. liku, no što je to ova podjela dopuštala. Umjetnost performansa nas je ne samo prisilila da priznamo da su lik, uloga, i identitet nestabilnije kategorije nego što su to tradicionalne binarne kategorije priznavale, nego također i da koristimo ovo znanje kao sredstvo za povećanje bogatstva našeg iskustva teatra, naše svijesti o nama samima i o našoj kulturi.

Preveo s engleskog Tomislav Brlek.

Iz Modern Drama, sv. XXXIX, br. 4, zima 1996.

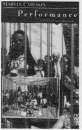
19 Román, str. 218. Vidi bilješku 17.

20 Dwight Conquergood: "Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics," *Communication Monographs*, 58:2 (lipanj, 1991.), str. 185. Ovo je također bila glavna tema njegovog središnjeg govora na prvoj godišnjoj Performance Studies Conference na New York University, 24. ožujka, 1995.

Marvin Carlson:
Performance,
a critical introduction,
London and New York:
Routledge, 1996.

Performativ pristupačnosti

Piše: **Lada Čale Feldman**



Ne podudaraju se zalud početna slova u mojem naslovu, poput početka kakve dječje igre slovom *p* - oko paregmenonskih se igara riječima, bolje reći jednim leksemom, vrti i kritičko-uvodničarski interes knjige koju prikazujem, oko riječi razmjerno dugovječne i mnogoznačne a opet u posljednjim desetljećima iznenada promaknute u dobrodošlu fonematsku posudu za brojna - svakodnevna, lingvistička, antropološka, kulturnoteorijska, teatrološka i teatarska punjenja. Činjenica da je upravo jedna engleska riječ postala vodećim terminološkim platežnim sredstvom u suvremenim transnacionalnim i transdisciplinarnim pregovorima, posudbama i razmjenama ne iznenađuje: unatoč, prema nekima, još uvijek pogubno velikom utjecaju ugledníka što se kriju pod sintagmom nepronične i odnedavna po mistifikacijama ozloglašene *French theory,* angloamerička akademska spisateljska i jednako toliko predana izdavačka agilnost danas u raspravama vodi prvu riječ, a ona glasi *performance*. Zakučastim i u brojnim slučajevima paralelnim, uzajamno nespojivim putovima njezine diskurzivne slave **Marvin Carlson** se potrudio pridati umirujući slog svojega poslovično pristupačna stila, videći u tome stožernome pojmu humanističkih i društvenih znanosti s jedne te najintrigantnijega dijela suvremene teatarske prakse s druge strane sretan simptom poznate postmodernističke boljke stvaranja plodonosnih diskurzivnih hibrida. Sretan je taj simptom za Carlsona utoliko što je uporaba te riječi znak da se kazalište i njegova teorija, dugotrajno Carlsonovo zanimanje, sada retrospektivno mogu sagledati kao ključni generatori terminološke metaforike značajnoga dijela današnjih "globalnih" teorijskih debata, u kojima je metaopis *jezika*, navalom interesa za *tijelo*, polako počeo gubiti povlašteni status rasadišta slobodno plutajućih i neograničeno uporabivih koncepata i kategorija. Carlson je svjestan uzajamno konkurentnih, katkad presijecišnih, katkad divergentnih koristi što je iz "permanentnog kritičkog potencijala" te riječi izvlače pojedini autori, pa mu je najteži zadatak bio upravo iz povijesti njezinoga plutanja sagraditi koherentnu priču, ne pogubiti usput protagoniste i zorno predočiti unutrašnje napetosti. Težnja da svoj kritički pregled isprva ustroji razmjerno klasično, podjelom knjige na "teoriju" (prvo poglavlje: *Performance i društvene znanosti*) i "praksu" (drugo poglavlje: *Umjetnost performancea*), ma koliko u korjenitoj suprotnosti s naknadnom gibljivošću pojma kojemu se namjerio osvijetliti semantiku, distribuciju i retoričke "uspjehe", njegov naime navlastiti *performativ*, pokazala se dobrim izborom, imamo li na umu da je autor svjestan arbitrarnosti toga razdvajanja (poglavito kada je riječ o imenima poput **Richarda Schechnera** ili **Eugenija Barbe**, ljudima koje je već i profesionalno teško odrediti bilo kao prvenstveno redatelje bilo kao prvenstveno teoretičare) te podsjetimo li se s vremena na vrijeme da je svoj rad usmjerio prema kolebljivom čitatelju kojega u problematiku valja tek uvesti, po mogućnosti, sigurnom rukom.

U prvome su dijelu, uz psihološke i lingvističke teorije, najviše prostora odnijele angloamerička performativna antropologija (**Abrahams**, **Hymes**, Schechner, **Turner**, **Conquergood**) i sociologija "dramaturškog pristupa" (**Gurvitsch**, **Burke**, **Goffman**) od šezdesetih godina naovamo, kojima Carlson ne posustaje tražiti zajednička konceptualna uporišta i srodnosti u "otkrićima". Drugi dio, posvećen povijesnome kontekstu *performancea*, najviše me impresionirao, jer se u njemu Carlson pokazao raznoliko naobraženim, dosjetljivim i pomnim kazališnim povjesničarem, premda je evolucijski nadahnuta potraga za "izvorima" suvremenoga *performancea* - a autor ih vidi u avangardnim, dadaističkim i futurističkim intermedijalnim intervencijama, likovnoumjetničkim konceptualističkim instalacijama, modernom baletu te popularnim građanskim monodramskim zabavljačkim žanrovima - prilično nezahvalna i danas, u dobu postpozitivističke teatarske historiografije, razmjerno nepopularna.

Treći dio, koji napokon uspješno predočuje postmodernističko spajanje obzora "teorije" i "prakse" (Performance i suvremena teorija) u udruženom projektu "otpora" i "kulturne kritike" bio bi, bez strpljivih distinkcija i gotovo informacijskog zasićenja prvih dvaju, i neprohodan i zamoran. Ovako, na njemu svjetluca ideja i povijesno raznobojni sjaj prethodnih koraka u performativnom smjeru, pa ideologijom opsjednuti udar "politike

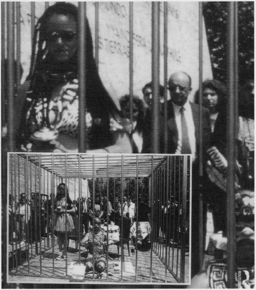
Težnja da svoj kritički pregled isprva ustroji razmjerno klasično, podjelom knjige na "teoriju" i "praksu", ma koliko u korjenitoj suprotnosti s naknadnom gibljivošću pojma kojemu se namjerio osvijetliti semantiku, distribuciju i retoričke "uspjehe", njegov naime navlastiti performativ, pokazala se dobrim izborom, imamo li na umu da je autor svjestan arbitrarnosti toga razdvajanja

identiteta" u njedra modernističkih estetičkih prevrata, o kojemu je u tome završnome dijelu riječ, i koji se zasad nerazrješivo i prilično monotono klati između suprotstavljenih polova "esencijalizma" i "konstrukcionizma", manje boli. Tu je pak, unatoč pozornosti poklonjenoj rasnim, nacionalnim i (jednoglasnim identitetima, ipak očita dominacija feminističkih istupa, u širokom rasponu od onih intelektualnih pod nježnom akademskom zaštitom (**Judith Butler, Jill Dolan, Sue-Ellen Case, Elin Diamond, Peggy Phelan**) do glumačko - samoizlagačkih sa samoga društvenoga ruba, kakav je primjerice *post-porn-modernism* **Annie Sprinkle** ili njujorških Guerilla Girls, a nije se propustilo ni upozoriti na golem utjecaj teorijske svijesti na feministički performance (osobito filmske feminističke kritike "muškog pogleda" na radove **Sonije Knox**, **Valije Export**, **Lydije Lunch**, **Rachel Rosenthal** i **Karen Finley**), premda se propustilo osvijetliti neke pokušaje da se akademizam izbaci iz udobne fotelje te da se performativi umjetnosti i teorije riskantno prepletu u zajedničkoj izvedbenoj akciji.

E pa lijepo, sad kad smo ocrtali autorove putanje i okrstili ih dosljedno reprezentativnima za trenutačni performativni nomen est omen, u koji se jednakomjerno slijevaju dekonstrukcija i teorija psihodrame, feminizam i kolonijalistička kritika, **Derrida** i Schechner, **de Certeau** i indijanski par Gómez Pena - Fusco, pa čak i tako dramatično udaljene teorijske osobnosti kao što su **Bhabha** i Barba, ili, kako bi Carlson u svojemu Zaključku rekao, raznolike discipline i jedna anti-disciplina - *performance studies (pručavanje izvedbe)* - pod čijim je kroćenjem i sam poklekao, možda je vrijeme i za kritički uvod u Carlsonove, neprijeporno obuhvatne ambicije.

Naum pristupačnosti, zbog koje se knjiga hvali na svojim koricama, te informativne iscrpnosti, zbog koje se veličina njezine tržišne koristi vjerojatno već može radosno izmjeriti, nose sa sobom neke nevolje koje je po svoj prilici nemoguće izbjeći. Prva je pojednostavljivanje: teško da je ideje ijednoga teoretičara moguće dostojno predočiti "u glavnim crtama", na karticu-dvije teksta, a to je Carlsonova vodeća izlagačka procedura, kako smo se imali prilike uvjeriti i u njegovim *Kazališnim teorijama* (u hrvatskom prijevodu Zagreb:ITI, biblioteka Mansioni, 1996. i 1997.). U eri kad pljušte optužbe za reifikacijske grijehe teško je Carlsonu oprostiti shvaćanje prema kojemu je pojedini teoretičar ili performance umjetnik puki pronositelj neke idejne "poruke" koju treba pronicljivo iščupati iz njezina diskurzivnog okrilja, brižno satrti u verbalni instant-prah i poslagati u limenke jednake veličine na policama teorijsko/performativne ponude: kako, naime, tumačenja **Austinova** performativa sučeljenjem **Molièreova** *Don Juana*, **Lacana** i **Benvenistea**, koje poduzima **Shoshana Felman** u svojemu *Skandalu tijela u govoru*, svesti na rečenicu o tome kako je ta knjiga "primjer kako se teorija govornih činova može uporabiti u interpretaciji dramskog teksta", ili drugdje kako je ona "točan smještaj Austina kao zaigranog destabilizatora tradicionalnih dihotomija"! Jedinstveni kompozicijski i stilski pečat autoričine studije oljušteni su od njezine idejne "srži", koja, usput budi rečeno, po mome sudu nije uzor spomenutih, nego nekih sasvim drugih vrlina: kreativnog pomućivanja granica između teorije, drame i interpretacije, kojemu je pojam "uporabe" nekog teorijskog "oruđa" (druga omiljena Carlsonova riječ) posve stran, dok se i samoj ideji "točnosti" tijekom cijele knjige nesmiljeno - ruga, trošeći svoju energiju ne na egzaktno prepričavanje, nego na kongenijalnu revitalizaciju Austinove lapidarnosti, jezičnog "zavodništva" i humora, koji su Carlsonu toliko upadljivo daleki. Katkad, osim toga, nismo ni posve sigurni je li sam Carlson čitao studije iz kojih vadi performativne glasove, jer kritičke objekcije na njihov račun navodi iz tuđih recenzija, dok se osobno usteže i od kakve diskusije, osobito kada naiđe na kakve slijepe teorijske ulice, utječući se tada spremno magičnoj frazi o tome kako je *performance* "esencijalno prijeporan termin".

Reći ćete, pretenzija knjige je kolika-tolika sustavnost, pregled i obavijesni maximum, no i tu bi se moglo naći prigovora. Smjestiti teorijske postavke Eugenija Barbe, čiji je životni angažman posvećen transkulturalnoj psihofiziologiji izrazito kodificiranih glumačkih tehnika, uz kontekstualne folkloriste **Syngera**, **Hymesa** i **Baumana**, koji promatraju sve kulturne izvedbe (od kazivanja pjesama preko glazbenih i plesnih izvedbi do suvremenih ceremonija) kao ravnopravne komunikacijske cjeline, pa zatim reći kako sve te autore zajedno "općenito" ujedinjuje poimanje izvedbe u svojoj odjelitosti od svakodnevice, samo pokazuje koliko silno Carlson želi zauzdati svoju središnju leksičku polugu, koja se tako neobuzdano šeće u različitim kontekstualnim smjerovima. Njegovo objašnjenje Schechnerove i Turnerove glasovite shematske "polegnute osmice" za suptilne energetske preplete obrazaca društvenog i kazališnog života nepravedno ih ogoljuje na utilitarne projekte "kazalištaraca" s jedne i "socijalnih aktivista" (sic!) s druge strane (str. 22). Isto tako, ne vidim nikakve veze između Turnerovog povijesnog kontinuuma liminalno-liminoidno i **Geertzove** oštre sinkronijske dihotomije između "deep" i "shallow play", premda je Carlson vidi, čudeći se zatim kako se vrijednosni naglasci koje obojica autora pridaju svojim oznakama, doduše, ne podudaraju! I o Goffmanovoj teoriji se "korektno" izvješćuje, premda se ni u njegovom, kao ni u slučaju drugih sociologa, ne govori u kojoj je mjeri njihov specifični istraživački "teren" (za *Presentation of self in everyday life* - život zapadnjačke srednje klase sredinom 20 st.) utjecao na tvorbu konceptualnih "univerzalija". Jedna od iznimno pronicavih studija devedesetih o teatru, napose performanceu, kao sjedištu otpora spram problematičnih točaka postmodernističkih epistemoloških prijepora, ona **Johannesa Birringera**, nigdje se u knjizi, pa ni u dijelu posvećenom izvedbi i suvremenoj teoriji, uopće ne spominje, vjerojatno zato jer riječ "performance" ne figurira u njezinu naslovu (Theater, theory, postmodernism), no ako smo već kod važnosti te središnje riječi, zašto se zaobilazi terminološka atribucija koju *Performanceu* (s velikim P!) pridaje rad socio-semiotičara **Jeana**



Altera, na koji se Carlson inače učestalo poziva (reduciravši ga međutim na teoriju o opoziciji performancije i referencije), kada bi se upravo u njoj moglo pronaći argumentacijsko uporište za neposustalo razdiranje performativnih kodova i konvencija kao jedne od ideja-vodilja performance-umijeća? Znam, cjepidlačim za nešto što je ionako htjelo biti samo podugačka enciklopedijska natuknica u kakvu ambicioznom Carlsonovu višetomnom pojmovniku kazališne teorije, u čijemu bi abecedariju performance bez sumnje zauzeo počasno mjesto.
Jednostavno, skeptična sam prema ambicioznim spisateljsko-istraživačkim zadacima ove vrste jer korisnike digest-verzije tuđih teorija i predstavljačkih invencija vidim ne kao osobe željne bolje orijentacije u vlastitom čitanju autorskih studija, nego kao buduće kompilatore kojima se uslužno krati nepotreban trud: sve je tu mlako raspoređeno u istom bas-relief-u, u kojemu se jukstaponirani likovi katkad dodiruju ramenima, katkad rukama, netko kleči a netko se sagiba, ali sve u službi harmonične kompozicije, u kojoj baš nitko ne remeti osnovni sklad grupnog nastupa, pa čak ni redom kontroverzne ličnosti "povijesti performativnog beščašća". Ona se, barem u svojem suvremenom izdanku, utopila u niz podataka o tome tko je, kako i u koje suberzivne ideološke svrhe (zlo)upotrijebio svoje tijelo, a da o kontinuitetu i imaginativnim, asocijativnim i simboličkim dimenzijama zapadnjačke estetističke fascinacije spojem okrutnosti, nasilja i ljepote/ružnoće ljudskog tijela nismo doznali ništa.
Označivši studij i akcije performancea kao determinirane samorefleksivnim modusom, i sam se Carlson dekorativno promotrio u završnom poglavlju, poigravši se tom tako produktivno performativnom riječju: "koja je vrsta izvedbe bila upletena u ovom procesu pisanja o izvedbi?" (Moj odgovor bio bi, kako već rekoh - varavo pristupačna.) Retorički zaključivši kako je bilo tegobno pokušati zahvatiti (capture) taj protejski koncept, prešao je na prikaz ključnih diskusija s niza znanstvenih konferencija posvećenih izvedbenim studijima posljednjih godina. Među zemljama kojih se imena ponosno ističu kao dokaz o svjetskoj rasprostranjenosti kritičko-teorijsko-izvedbene produkcije o kojoj je zborio, od Kanade i Engleske preko Francuske i Izraela do Srbije i Slovenije, nije bilo Hrvatske. Vrijeme je da se zapitamo zašto je tomu tako, kao i bismo li imali na ovu temu što reći, kad nam već odavna ni moreška ni karnevali, a ni *performance* umjetnici ne šute.

Lada Čale Feldman je teatrologinja iz Zagreba

U eri kad pljušte optužbe za reifikacijske grijehe teško je Carlsonu oprostiti shvaćanje prema kojemu je pojedini teoretičar ili performance umjetnik puki pronositelj neke idejne "poruke" koju treba pronicljivo iščupati iz njezina diskurzivnog okrilja, brižno satrti u verbalni instant-prah i poslagati u limenke jednake veličine na policama teorijsko/performativne ponude

Kazalište radiš zato što te zanima život

Razgovor s Peterom Sellarsom

Razgovarao: **Goran Sergej Pristaš**

Peter Sellars, američki kazališni redatelj, koji je osamdesete godine obilježio produkcijama poput *Ajanta*, smještenog u vijetnamski rat, ili *Perzijanaca*, metafore na rat u Zaljevu, te opera *Klinghofferova smrt* i *Nixon u Kini*, prošle je godine pohodio Europu svojom novom produkcijom *Peony Pavillon*. Razgovor sa Sellarsom vodili smo u Beču nakon iznimno uspješne premijere u okviru Wiener Festwochen.

F Kineska ***kun opera*** Peony Pavillon *dovršena je još 1598. Što Vas je navelo da je danas revitalizirate?*

Peter Sellars: Ideju sam dobio kad sam radio za **L.A. Festival.** Jedan od najvećih problema velikih, međunarodnih festivala je da se oni pretvaraju u shopping-putovanja, gdje ljudi uvoze mozak i materijal. Za mene je uvijek upitna stvarna razina kulturnog angažmana. Prethodni LA festivali bili su posvećeni **Royal Shakespeare Company**, **Arianne Mnoushkin** i **Peteru Brooku**. Na festivalu 1990. godine odlučio sam to preokrenuti.







Rekao sam – OK, ovdje je prisutan cijeli kulturni svijet, možemo li konačno početi primjećivati što je to uistinu. Započeli smo istraživanja o sjajnim umjetnicima inozemnog porijekla koji su svjetske face, koji žive u Los Angelesu, iako to nitko ne zna i nitko nije vidio njihov rad. Anglosaksonski dominantni tisak i reklamna mašinerija kompletno su nesvjesni postojanja tih umjetnika i umjetničkih formi.

I tako smo u kineskoj zajednici otkrili glumce koji su netom stigli iz Šangaja i bave se *kun operom* koja je najklasičniji oblik kazališta u Kini. Bio sam šokiran činjenicom da ti sjajni umjetnici rade u restoranima, da je čovjek koji vam je upravo odnio tanjur s brokulama najbolji **Majmun-kralj** glumac na svijetu. I pita vas – mogu li vam natočiti još vode? Još i danas jedna Kineskinja iz naše predstave, koja obavlja šamansku ceremoniju i u tome je sjajna, upravo sada radi u video-shopu u blještavom New Yorku. Stvarno je začuđujuće kako ti ljudi, koji su na iznimno visokoj kulturnoj i umjetničkoj razini, žive kada dođu na Zapad. Počeli smo razmišljati o tome kako ih uopće prezentirati ovdje? Ne možete to učiniti samo tako što ćete napraviti kinesku operu jer to više nije njihova realnost. Sad kad žive na Zapadu, njihovi životi imaju mnogostruki realitet i to se mora odraziti u njihovom umjetničkom iskustvu. Naš zadatak bio je dakle da se dogovorimo kako ćemo raditi zajedno, u kojoj formi mi možemo raditi zajedno, a da to ima veze s realnošću? Kad je saznala što sam ja napravio, ta ista Kineskinja pozvala me da radimo i rekla: "Ova tradicija će izumrijeti već u prvoj generaciji ako ne napravimo nešto novo". Nevjerojatno je kad vam osoba, koja je sama tradicija, kaže "moramo napraviti nešto novo". To je bila naredba. Kada me, na primjer, pozovu kao gosta-predavača negdje na sveučilište, vodim i nju sa sobom i onda zajedno radimo radionice na temu kineskog teatra. U projekt sam uključio i kompozitora **Tan Duna**. On je avangardni kompozitor kojeg je vlada optužila za duhovno zagađenje i bio je dio grupe optužen za "herezu". Danas živi u New Yorku. Htio sam da Tan Dun napravi novu glazbu da bi projekt dobio novi život. Tako smo dobili dijalog to dvoje kineskih umjetnika – tradiciju kineske pjevačice i kinesku avangardu Tan Duna. Njihov susret dogodio se u New Yorku. Siguran sam da se to dvoje umjetnika nikada ne bi sreli u Kini. A oboje su preokupirani pitanjem budućnosti kineske kulture. Eto, tako je predstava *Peony Pavillion* postala mjesto susreta za diskusije i dijalog između generacija.

Koje je mjesto kun opere *u odnosu na ostatak kineske operne tradicije?*

P. Sellars: Mnoge kineske opere poznate su po spektakularnosti i akrobaciji. One su prepune specijalnih efekata, kao što je to recimo u suvremenim holivudskim filmovima koji su divlji, šokantni, puni boje i brzog pokreta, visoke energije. Južna tradicija kojoj pripada i *kun opera* vrlo je kontrastna: glazba je više lirična – manje je udaraljki, dominiraju flauta i lutnja. Ta opera je vrlo nježna – kao **Shakespeare**: koncentrirana na unutrašnje osjećaje, s nekom vrstom privatnog svijeta snova, ruba svijesti, najdelikatnijih osjećaja što ih ljudsko biće ima. I ne sastoji se primarno od vanjskih događaja. *Kun opera* je jako suprotstavljena sjevernom kineskom kazalištu koje uglavnom viđamo. U isto vrijeme, ona ima najveću literarnu tradiciju – pravi pjesnici pišu za tu formu. U toj poeziji je, kao kod Shakespearea, svaki redak neka vrsta metafizičke spekulacije. Nije bit u razvijanju fabule. Tekstom se u svakom trenutku provlače najdublji budistički i taoistički elementi. Stoga postoje mnoge razine značenja. I, naravno, ta značenja su u ovom stoljeću gotovo u potpunosti izgubljena. Zato se događalo da kada bih pričao s pjevačicom **Hua Wenyi** o tome da istaknem prekrasni trenutak budističke doktrine, ona bi me gledala kao da sam s drugog planeta. Jer Kinezi su učili tu tradiciju za vrijeme maoističkog perioda, kada je negirano svaki metafizički sadržaj. To je već bila jedna razina konfrontacije – u mom interesu, u istraživanju metafizičkog i filozofskog temelja poezije. Čemu nema mjesta u iskustvu ovih izvođača. Bilo je to prilično čudno. Sama tradicija ove *kun opere* je stoga vrlo krhka – zato sam i rekao da neće trajati više od jedne generacije. Jer mnogo te tradicije je poput tradicije zapadne opere – vrlo klišeizirano i prazno. A onda opet neke druge stvari imaju čudno značenje i ljepotu. Kad naslijedimo te stvari iz tradicije, one su dijelom samo kič, a djelomično ozbiljan pokušaj naših predaka da lociraju nešto što je nama vrlo teško pronaći.

Režirali ste brojne europske i američke opere. Može li se uopće to uspoređivati s iskustvom rada na kineskoj operi?

P. Sellars: Ništa na Zapadu ne može se uspoređivati s razinom treninga koju imaju te kineske žene. U *kun operi* jedna osoba je operni pjevač, baletni plesač i glumac. Mi nemamo baletnih plesača koji tako mogu pjevati, nemamo opernih pjevača koji se tako mogu kretati. Na Zapadu su umjetnički oblici separirani. Vidjeti to iz naše perspektive je doista šokantno i čudesno. Raditi s takvim ljudima je privilegij i veliki izazov. Jer oni postavljaju pitanja na svakoj razini, radoznali su, sve žele znati. Zato mi je raditi na kineskoj operi, u odnosu na zapadnu, bilo potpuno drukčije iskustvo.

Vi svoje opere ne radite u tradicionalnim opernim kućama.

P. Sellars: Ja nisam dio te "tvorničke" tradicije zapadne opere. Jer u onoj ideji da se zastor mora podignuti svaki dan ima neki tvornički element. Osim toga, ja nikad ne radim s ljudima koji reprezentiraju tradiciju. Radim s onima koji žele raditi nešto novo, drukčije ili neobično. Zato ne radim često s opernim klišejima. Premda, toliko te kineske tradicije je, ponavljam, na rubu – ponekad je prekrasno, a ponekad samo loš kliše, kao u zapadnoj operi. U *Peony Pavillionu* uništio sam već puno tradicije. Kao što je, recimo, trenutak tišine u snu. Maknuo sam glazbu, riječi, pokrete – sve. I napravio sam scenu sna samo od tih ljudi. Intenzitet toga možete osjetiti upravo zato što nema veze ni sa čim u tradiciji. Tu se inzistira na tome da tradicionalni jezik pronađe novo realno značenje. To ne može biti samo prazna gesta. Meni je velik izazov bilo uzeti nešto što je bilo prazna gesta i dopustiti mu da ponovno dobije značenje.

Opera je ipak neka konstanta u Vašem radu. Ima li nešto specifično u toj formi što Vas stalno privlači?

P. Sellars: Nikada ne razmišljam o operama. Opera je samo kazalište. A sva kazališta su uvijek imala glazbu. Opera mi daje priliku da radim s plesačima, glazbenicima, likovnim umjetnicima i glumcima. Ako kažete da želite raditi Shakespeareov komad i to s plesačima iz Frankfurtskog baleta, svi će vas čudno pogledati. U operi je to naprosto datost. Ja možda radim više u operi, ali, ponavljam, nisam dio opernog svijeta i ne razmišljam u terminima toga svijeta. Trudim se raditi na temi koja po definiciji zahtijeva vrstu metafizičkog tretmana, a to nije psihološki realizam na kojem kazalište često završava. I zato mi pomaže činjenica da postoji glazba. Da netko pjeva. Da se ne možeš ni pretvarati kako je riječ o ičemu neorealističkom. Odmah si pozvan u poetski svijet. Već na početku imaš metaforu, imaš posla s mogućnošću da je sve u stvari nešto drugo. Odmah imaš dozvolu da prijeđeš granicu, da odeš negdje gdje nisi bio, da osjetiš kako je sve smjesa i kako ne postoji ništa čisto. Zatim, sviđa mi se u operi susretanje ljudi različitih vještina i različitih životnih priča koji rade zajedno. Zato moj kazališni rad ide u tom smjeru, ali ja razmišljam o tome kao o kazalištu, a ne kao o operi. I želim misliti kako većina mojih opera ne nalikuje većini opera koje gledate.

I ova predstava ukazuje na vaš stalni interes za različitim kulturama...

P. Sellars: Bilo je to za mene sasvim normalno. Kad sam odrastao u Pittsburgu, koji je grad proizvodnje čelika, kao desetogodišnjak počeo sam raditi u marionetskom kazalištu. Žena koja je vodila kazalište putovala je po cijelom svijetu. A kazalište je zapravo bila konvertirana garaža. Zidovi su bili tamno-purpurne boje i na njima je izvješila lutke i maske iz cijeloga svijeta. Tako da su moje prve slike teatra bile maske različitih plemena. I oduvijek sam mislio da je upravo to kazalište. Još od rane mladosti. Ta žena koja je godinama ljeti odlazila u Japan, učila nas je po



povratku o japanskom kazalištu. Kad sam imao 11-12 godina, bilo mi je to stvarno impresivno. Ja recimo nikada do 25. godine nisam vidio ni jedan komad **Arthura Millera**. Ali su u tom marionetskom kazalištu svake godine radili po jednu produkciju za odrasle. Odabirali smo često komade francuskih nadrealista. Tako, prvi komadi koje sam vidio bili su **Cocteauovi**, **Beckettovi** itd. Beckett je prvi pisac kojeg sam čitao. I tu sam već pronašao prvu ideju kazališta.

Vi ste prisutni na brojnim svjetskim festivalima, Vaše predstave su neka vrst prestiža u programu. Stalno ste na putu...

P. Sellars: Moja majka koja je cijeli život živjela u Pittsburgu odlučila je, kad sam maturirao, otići negdje drugdje. I otišli smo na godinu dana u Pariz. S mojih 18 godina, ne znajući ni jednu riječ francuskog. To je bilo nevjerojatno – čitav jedan svijet se ponovno otvorio. Kad sam napustio koledž, majka je odlučila preseliti u Japan na 5 godina. Zatim, vrlo je važan za mene bio boravak u Moskvi. Godine 1976. bio sam tamo 3 tjedna na jednom od onih sovjetskih lutkarskih festivala. Preko lutaka iz cijelog sovjetskog bloka dobio sam prvi uvid u rumunjsko, jugoslavensko kazalište i kazalište svih ostalih istočnih republika – Kavkaza, Mongolije itd. A tada je lutkarsko kazalište u sovjetskoj regiji bilo zanimljivije i uzbudljivije od običnog. Lutkarsko kazalište je čak bilo središte avangarde. I, uopće, čitav moj život je vezan uz različite kulture. Prošle godine sam bio u Bangladešu, u Vijetnamu i dosta u Indiji, tragajući za prvom budističkom špiljskom umjetnošću. Pokušavao sam rekonstruirati neke od tih tradicija i bilo mi je zanimljivo proučavati ideju funkcioniranja njihove umjetnosti. Zatim, lani sam želio započeti godinu u najsiromašnijoj zemlji planeta. Tako sam 1. siječnja dočekao zoru u Bangladešu. Biti tamo s umjetnicima i razumjeti kako rade, ne samo naći neke točke solidarnosti, već i učiti – to je moja umjetnost. To treba biti buduća umjetnost umjetnika na Zapadu. Naročito u Americi, gdje se, čini mi se, vraćaju Brežnjevljeve godine.

Na koji način uključujete iskustva drugih kultura u svoje predstave?

P. Sellars: Kada vidite teatar u Bangladešu, onda doista počnete razmišljati što sve teatar može biti. I ne ostajete okovani uz jedan pristup. Kad sam bio mlad, većinu sam predstava radio u shopping-centrima, supermarketima, izlozima, na ulici. Jedno ljeto sam igrao 6 predstava dnevno na ulicama Denvera. Za novac. Ako morate navečer nešto pojesti, morate i naučiti zaustaviti ljude. Oni prolaze, a vi ih morate zaustaviti. S vremenom tako naučite što ljude čini da stanu, a što i da ostanu. Tip teatra koji ja radim dolazi iz pravih životnih iskustava.

Vrlo ste aktivni u raspravama o problemima međukulturnih odnosa i stalno se provlači problem multikulturalizma. Sve te diskusije o multikulturalizmu uključuju koncept tolerancije. Međutim, da bi se toleriralo mora se uvijek nešto ne-voljeti. Kako Vi gledate na rješenje tog problema u višekulturnim društvima?

P. Sellars: Mislim da će se to dogoditi u sljedećoj generaciji. To je već prisutno kod Tan Duna koji nema potrebu za citiranjem bilo čega. U njegovom pravom životnom iskustvu postoje i kineska glazba, i klasična opera i sempleri. Bez ikakvih kontradikcija. To je realnost njegovog života. On ne prelazi granice, on samo radi glazbu svog doba i za to uopće ne mora izaći iz svog iskustva.
Mislim da već danas postoji generacija koja mora tolerirati sve te stvari koje zapravo nisu nikakve kontradikcije, već dio tvornice njihovog života. Problemi vaših roditelja nisu vaši problemi. Evo jednog primjera: u L.A.-u vlada užasno nasilje. Pet ulica od moje kuće, u Veniceu – Kalifornija, 56 ljudi je ubijeno prošle godine. A kad odrastete u sredini gdje ljudi mogu biti upucani, u vrlo mladoj dobi postajete sposoban pregovarač. Kad je istina o tome objavljena u susjedstvu, na glavnim ulicama svi ljudi su, bez obzira na porijedtlo, napravili veliku večeru i svi su bili tamo. Neki moji studenti su to organizirali. Vidjeti da je tako nešto napravila mlada generacija, a da im to nije naredila policija ili vlast, to je jako zanimljivo. Ili, recimo, kad su **Bloodsi** i **Creepsi** prije pet godina napravili sporazum, oni su to učinili na temelju bliskoistočnih dogovora. A prije toga su po knjižnicama detaljno proučavali te dokumente. Zanimljivo mi je vidjeti da je mlada generacija nadrasla svoje roditelje. Kulturna manifestacija je već sada dio života tih mladih ljudi.
Povijest svijeta je interkulturalna. Multikulturalizam je krivi jezik. On je već doživio veliki slom i zapravo izazvao novi val nasilja. To je stanje koje se ne može održati – to famozno odvojeno, ali isto. To stanje je sad čak i legalno opovrgnuto. Jer to nije realno. Interkulturalno je međutim realno i uvijek je to bilo. I cijela kultura je interkulturalna. Jedna od važnijih stvari u predstavi *Peony Pavillion* je da su pravi ljudi interkulturalni. U tome je cijela poanta. Postoje stvari koje se dijele, ali i one koje se ne dijele. Kultura je privatna stvar. Konačno smo shvatili da ne možete znati što misle osobe koje upravo prolaze pored vas. Ili otkuda dolaze i što im njihovo životno iskustvo govori da rade ili da ne rade. Ideja da možete osuđivati bilo koga po tome kako izgleda ili po tome što mislite da će on napraviti, više ne prolazi. Interkulturalno je normalno. A multikulturalno je suspendirano.

Pojava principa političke korektnosti u američkom društvu u neku ruku stvara nove granice jeziku, ponašanju, kulturi...

P. Sellars: Točno, ali u principu sam za političku korektnost. Žao mi je, ali mislim da svatko mora posjedovati dovoljno decentnosti i poštovanja da se obrati nekome onako kako bi taj drugi to želio. Svatko sam mora odlučiti kako će se zvati i ima pravo reći – zovem se tako i tako. I ja vas neću drukčije nazivati samo zato što sam ja tako odlučio. Taj aspekt političke korektnosti je, čini mi se, doista dobra ideja i mnogo je bolja nego ono što joj je prethodilo. Politički nekorektno smatram uglavnom nečim glupim što vodi agresivnom pozicioniranju. A politička korektnost dopušta ljudima da imaju odnos. To je kao i sve drugo na svijetu. Ako upoznaš nekoga dublje, onda možeš prijeći s Vi na Ti. Ali prvo to moraš zaraditi. To ti prvo netko mora dati do znanja. Ne možeš se praviti kao da to znaš, jer ne znaš. I tu činjenicu moraš poštivati. Moraš biti dovoljno častan da priznaš da se zapravo ne poznajete. Tek ako postoji pravi odnos, imaš temelj za kretanje s onu stranu politički korektnog odnosa.

I vi ste, poput **Boba Wilsona** *ili mnogih američkih koreografa prava priznanja dobili prvo u Europi.*

P. Sellars: U Europi, kazalište je več jako dugo dio kulture i još uvijek se o njemu u gradu kao što je Beč u principu diskutira. Ljudi doista pričaju o njemu. Ono je svojevrsni doprinos društvu. U Americi je kazalište prilično marginalizirano i nije dio društva. Nije shvaćeno kao dio kulture. Televizija i film, naprotiv, jesu dio kulture. U američkoj povijesti kazalište je trenutno neka vrsta strane aktivnosti. Meni se to čak sviđalo, u doba medijatizacije. Jer jedino što ne može biti medijatizirano je kad je nekoliko ljudi zajedno u istoj sobi. Tada imate pravo iskustvo i realnost nije virtualna. I zato u doba kad se nitko ne bavi kazalištem, raditi kazalište je krasno. Kazalište će sasvim fino preživjeti u sljedećem stoljeću. Meni se to danas čini aktualnom demokratskom alternativom, jer masovna komunikacija je kontradikcija u pojmu. Ne postoji nešto kao masovna komunikacija. Masovna komunikacija je profašistička aktivnost zato što nije komunikacija već manipulacija. Komunikacija je dvosmjerni, a masovna komunikacija jednosmjerni proces. Ono što će uvesti komunikaciju je različito od informacije. U doba informacije, jako sam sretan što se bavim kazalištem.

Vi ste se kazalištu učili putujući i radeči. Što bi po Vama bio koncept edukacije za kazališne redatelje, što bi bili temelji?

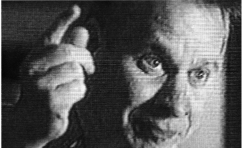
P. Sellars: Nikada to ne podučavam niti sam ikada podučavao. Kada sam nešto i podučavao, onda je to bilo nešto drugo – životno iskustvo, radoznalost i angažman. Ako živite svoj život na određeni način, naći ćete kazališni jezik da izrazite ono što se treba izraziti. Kazališni jezik

kao takav nije bitan. Poanta je u tome što treba biti izraženo, i što treba biti angažirano. Ako angažirate nešto što je potrebno, onda ćete već pronaći kazališna sredstva. Ja čak više ne koristim kazalište kao izražajni motiv. U principu me zanima da li ljudi mogu pričati jedni s drugima. Time se bavim u svakoj svojoj predstavi. Kad počinjem s probama, u principu ne znam odgovor. Niti za vrijeme igranja predstave nikad ne znam odgovor. Svaku večer to ponovno testiram. Zato u *Peony Pavillionu* ni jedan kazališni jezik nije privilegiran, svi su tamo. Kazalište radiš zato što te zanima život, ne zato što te zanima kazalište. A kazalište će već preuzeti formu koju treba preuzeti.

Vi, međutim, niste od hiperproduktivnih redatelja. Ne radite često...

P. Sellars: Ne radim puno – jednu predstavu godišnje možda, ponekad dvije. Imam puno slobodnog vremena za druge aktivnosti. To je vrlo važno. Inače, o mnogo mojih kazališnih radova se nikada i ne čuje. Prošle godine sam recimo četiri mjeseca u L.A.-u radio *Paravane* **Jeana Geneta** s 50 ljudi iz tri najdivlja naselja u gradu. S ljudima čiji su životi pod nemjerljivim pritiskom. Mlade majke s troje djece koje u L.A.-u žive s 300 dolara išle su u školu, imale po dva posla i sudjelovale u Genetovom komadu. U predstavi su sudjelovala i djeca iz bande čija su lica već prostrijeljena i kirurški rekonstruirana, jer oni jako dobro poznaju ta životna pitanja. Genetov komad govori o ljudima u Alžiru koji se sukobljavaju s francuskom vojskom, to jest o susjedstvu kao okupiranoj zoni. I o tome što znači živjeti u stanju okupacije. Predstavu smo radili na španjolskom i engleskom, i za taj posao nitko od nas nije bio plaćen. Naravno, moja prva lekcija se sastojala u tome da ljudima dam jesti jer su oni doista bili gladni. U radu s njima cijelo vrijeme sam se vodio pitanjem što svaki pojedini stih svakoj toj osobi znači u životu. I ponovno, kazalište nije bilo samo kazalište. S obzirom na to da je riječ o Genetu, radili smo slike koje su visoko politički nekorektne, što je vrlo zanimljivo u sredini o kojoj je stav medija toliko negativan. Zanimalo me kako se nositi s tom negativnom slikom, s ljudima koje mediji svaki dan demoniziraju kao kriminalce, kao "podljudske ljude" koji govore strani jezik i za koje trebamo napraviti radne logore. A ta ideologija je trenutno u punoj snazi u Kaliforniji. Predstavu je pratio *The LA Times* i totalno me napao. Eto, to je bilo moje najrecentnije kazališno iskustvo. Jer me jako zanima raditi kazalište s ljudima koji to nisu nikada radili, u ne-kazališnom kontekstu. Ponavljam, zanima me kazalište samo kao doprinos životnom iskustvu. I kao pregovaranje zajednice, koje je samo u sebi diskusija sa zajednicom, diskusija koja se ne može voditi u medijima.

Prevela s engleskog Agata Juniku







Dietmar Kamper

Krvava glava i bijela prikaza: Noć subjekta

Jedan od kamermana, pozvanih na **3. ljetnu akademiju za film i medije** u Berlinu, na odgovarajuće je pitanje o podrijetlu slika odgovorio: "One dolaze iz mraka". Postavljači pitanja, zadovoljni odgovorom, nastavili su se baviti slikama. Što je, međutim, mrak, ne znamo. Malo znamo o protivnosti svjetla, jer je i samo znanje način pojavnosti svjetla. Pa ipak nam ne uspijeva da pitamo o mraku, o nužnome odnosu svjetla i tame, kako bismo zamijetili barem sjenu, koju za sobom ostavlja samo prosvjetljujuće svjetlo. To ću pokušati učiniti u tekstu što slijedi, pomoću dvaju citata i nekoliko teza. Cilj je pozadina zrcala, onostranost slika, ne bismo li saznali nešto više o bezdanu iz kojega dolazi vidljivo.

Dva citata, jedan **Hegelov** i jedan **Bataillеov**, čine se nekako međusobno nadovezani i govore o nečemu nesvakidašnjem. Prvoimenovani, dakle Hegel, polazi od rastanka ove od pretpostavke mišljenja; na izvjestan način on uvjet razrješava u procesu, dok drugi, Georges Bataille, nadaje sumnju da se u temelju radi o nečemu nerazrješivom. A to je ljudska intimnost. Hegel misli u smjeru odustajanja od razlika, Bataille označava onu ne-logičnu razliku kao nešto što se ne može odagnati. Hegel vjeruje da svjetlo završava s mrakom. Bataille zna da svako umnoženje svjetla uvećava i sjenu.

Osebujni odlomak iz rane Hegelove filozofije, realne filozofije iz 1805./1806. godine, u jednome rukopisu glasi: "U promatranju duh je slika. (...) Ta mu slika pripada, njegovu jednostavnom biću; no *to jednostavno* nema nikakve razlike, pa tako ni ovdje. Ono je u njemu kao u nerazličitom. On je u posjedu istoga, on je tomu gospodar. U njegovu je blagu očuvano, u njegovoj noći. Ono je bez svijesti, to znači, bez da je kao predmet stvoreno prije predodžbe. Čovjek je ta noć, to prazno ništa, što sadrži sve u svojoj jednostavnosti, bogatstvo beskonačno mnogo predodžbi, slika, od kojih mu ni jedna doista ne pripada ili mu ni jedna nije suvremena. To je noć, ono unutrašnje u prirodi, što ovdje postoji - čisto biće. U fantazmagoričnim je predodžbama svuda uokolo noć; ovdje upada krvava glava, tamo odjednom ulazi jedna druga bijela prikaza i isto tako obje nestaju. Tu noć zapažamo kada ljude gledamo u oči, kada gledamo u noć unutra, što postaje strašnom; noć je svijeta ta koja nam tada usuprot visi."

Hegelove su rečenice snažne. Nije potrebno posebno podvrgavati sumnji da primjeri koje daje, naime, da "ovdje strelovito ulazi krvava glava, tamo jedna druga bijela prikaza i isto tako obje nestaju", nisu obični slučajevi, već preostali dijelovi jedne pretpovijesti mašte i imaginarnoga. Kod krvave se glave ponajprije radi o kraljevoj glavi, koja je u francuskoj revoluciji bila odsječena. Bijela prilika odjek je starih pripovijesti o bijeloj ženi, o bijeloj dami, o bijeloj božici koja duhom nastanjuje temelj svih žrtvenih mitologija. Tko se razumije u čitanje, može povijest krvave glave i druge bijele prikaze provjeriti u nizu primjera u književnosti, pri čemu prva djeluje poput dalekog odjeka posljednje, držeći na taj način na okupu svu protežnost između mita i povijesti, posvjedočujući osvetu i pravednost, koja vlada između zakona i opisanoga događaja. Prisjetimo se, naprimjer, Orfeja koji je uporno pjevao, ne prestajući ni onda kada mu je odsječena glava, pjevajući dalje i onda kada mu je glava na rijeci uplovila u more, a odatle do Lezbosa, prestavši tek u hramu, kada je, intervencijom Apolona, konačno zatvorio usta. Prisjetimo se Judite i Holoferna, Salome i Ivana. Pomislimo i na filmove iz neposredne prošlosti, u kojima postoji osobita sklonost odvajanju glava od trupla, pustivši ih potom da se raspuknu.

U tome leži narav prisile i često djeluje poput pokušaja vraćanja duga za davni prekršaj, kao da je bijela žena, bijela božica - beskrvni pokrov tijela među ostalim ili gorgone, koje preko užasa odsječene glave još uvijek i sve više stječe moć nad počiniteljem i zločincem. Proizlazi žrtvovanje dame kao zakon i sve od trupla odvojene glave kao ishodi jednog nemogućeg ispravljanja, strukturirajući velike europske romane i drame, a osobito opere.

U uskom se kontekstu nameće pitanje o noći i uvjetu noći za proizvodnju slika. Morali bismo se, dakle, pobliže pozabaviti tamnom kamerom, *camerom obscurom*. Ovdje sve počinje usporedbom s pećinom. Prema shvaćanju **Norberta Bolza Platon** je izumitelj kina, u svakom slučaju temeljne situacije kina, koju uključuje u svojevrsnu pedagogiju. Usudio bih se podsjetiti: **Sokrat** pripovijeda **Glaukonu**, svojemu sugovorniku, kako su ljudi po prirodi sputani - u bedrima, tako da ne mogu ustati i kretati se, i u glavi, te mogu gledati samo u jednom smjeru. Taj jedan smjer vodi zidu, na koji su bačene sjene događaja koje sputani promatrač ne prepoznaje. O njemu si, međutim, stvara svoju sliku. Sve funkcionira na taj način da je u špilji, iza posjelog uznika, zapaljena vatra, a da su između vatre i zida, ali i iza onoga što sjedi, nošeni predmeti i kipovi. Ljudi su, dakle, "prirodno", kao što se uvijek naglašava, tek u stanju vidjeti sjene, obrise, slike nečega što samo po sebi ostaje nevidljivo. **Platon** potiče filozofa da se oslobodi i od stega i prisile prirode, od jednog smjera pogleda, kao i od uza što mu sputavaju noge. Filozof bi glavu trebao okrenuti natrag, ustati, pokrenuti se i potom shvatiti tu situaciju, a zatim poći dalje i naći izlaz iz špilje, kako bi tamo, s onu stranu vatre, vidio stvarno svjetlo, Sunce, veliku metaforu za dobro i Boga.

Ova je usporedba sa špiljom u zapadnoj povijesti imala izvanredno značenje za samorazumijevanje filozofa. A oni su, kako se kaže, samooslobođenjem iz prirodnoga stanja došli do spoznaje mehanizma stvaranja slika; vidjeli su i stvarno svjetlo, no nakon toga su uvijek imali teškoća s povratkom. Platon to opisuje vrlo upečatljivo: onaj tko je vidio svjetlo nikad se više neće moći priviknuti na tamu, niti će se moći složiti s takozvanom "prirodnom" situacijom. On se, doduše, mora vratiti, da bi ljude podsjetio kako vide slike umjesto stvari, te kako se moraju napregnuti da krenu nekim drugim putem od onog prirodnog. To, međutim, dovodi do svojevrsnog rata. Većina onih posjednutih, zbitih, na prirodan način vezanih, ubija filozofa, onoga koji zaista vidi, svjetlom osvijetljenog, za žrtvu svojeg bijesa, dovodeći ga, poput "trećeg pravednika", u životnu opasnost.

Metafora špilje tako je, naposljetku, funkcionirala već i zato što se sama filozofija, mišljenje općenito, počelo smatrati izvjesnim oblikom "svjetla mraka". Filozof kao lučonoša, kao skrbnik za jasnost - takav je patos bio dugo i intenzivno atraktivan. Naravno da su se mnogi s time identificirali, no drugi su i kritizirali. Pokušalo se s jednostavnim obratom, pa se filozofe posjelo na klupe, svezalo ih se u logičke zamke njihovih pojmova, u zurenje u zid ideja, nepokretno u sjedećem položaju. No to još nije obrnuta metafora, ukoliko ne dosegne povijest zapadnoga mišljenja, kao povijest napredujućeg svjetla na teret uzmičućeg mraka.

Platonova je usporedba duboko religiozna. U njoj su sadržane postepene veze s religijama svjetla Azije i Europe, te bi ju se stoga, ako uopće, moglo iskoristiti samo zajedno s pragnostičkim toposom svjetskoga prevrata. On ukazuje na to da je od početka prvoga stvaranja nešto bilo krivo učinjeno i da sve zdravo ide za svjetlom, koje osvaja tamu. I za kršćanstvo vrijedi do danas obavezna inačica: život je svjetlo. I, premda mu je prethodila riječ, prva je riječ bila: "Neka bude svjetlo!"

Slijedi citat s početka **Ivanova** *Evanđelja*:

> "U početku bijaše riječ,
> i Riječ bijaše od Boga -
> i Riječ bijaše Bog.
> Ona u početku bijaše kod Boga.
> Sve je po njoj postalo
> i ništa što je postalo
> nije bez nje postalo.
> U njoj bijaše život
> i život bijaše svjetlo ljudima.
> I Svjetlo svijetli u tami,
> i tama ga ne obuze."

Svi su se prosvjetiteljski pokreti uvijek iznova pozivali na misao što slijedi: Svijet je ustvari izokrenut i prekriven tamom, i to je od početka bilo tako, no svjetlo je dobro, sa svjetlom dolazi nanovo rađanje prethodno iskvarene prirode. Sve je to u toj mjeri podrazumljivo, da izokretanje izokrenutog gotovo i ne mora više uspjeti.

Pokušaji da se postavimo na suprotnu stranu, da afirmiramo noć, a kritiziramo svjetlo, dobivaju na snazi s poviješću palog anđela. Kao što je poznato, Lucifer znači "nositelj svjetla", zbog čega je ono lucifersko od pristaša interpretirano kao bolje svjetlo, sjajnije, jače svjetlo. Lucifer je, tako oni kažu, svjetlio svjetlije od samoga Boga i zbog toga je bačen u tminu. Tamo već dugo sjedi u potpunome mraku, ponekad tek padne zalutala zraka na njegov nakit i tada zabljesne. No o njemu se može reći da je tužan, melankoličan vladar tmine.

Protupokreti, koji su postali snažni u prošlome stoljeću, i koji su noć pokušali učiniti jakom, morali su se baviti ovim obličjem. Bez

Svi su se prosvjetiteljski pokreti uvijek iznova pozivali na misao što slijedi: Svijet je ustvari izokrenut i prekriven tamom, i to je od početka bilo tako, no svjetlo je dobro, sa svjetlom dolazi nanovo rađanje prethodno iskvarene prirode

Ne znam što bi rekao na predviđanje jednog francuskog autora, Gilllesa Deleuzea naime, da više nikad neće biti noći, da više nikad neće moći biti noći

obzira na to da li čitamo **Novalisove** *Hymnen an die Nacht* ili himničke ode sotonskoj melankoliji **Waltera Benjamina**, uvijek izranja ta protuslika. Ona posjeduje rijetko ambivalentno značenje, kao da efekt pretjeranog svjetla uzvraća udarac i jednostavno zauzimanje za mrak, tamu, sjenu pretvara u pritajeni pledoaje za svjetlo. U vrijeme prve snažne ortodoksije kršćanstva, dakle negdje oko 300.-400. godine poslije Krista, prijedlog velikog **Originesa**, naime, da se i vragu da spas na kraju vremena, bio je od službene crkve odbijen. To je bila hereza, vrag ne može biti spašen; on mora ostati vani, u mraku. Postoje, dakle, teškoće s ovim jednostavnim izokretanjem. Zato bih se ovdje želio izjasniti za istovremenost svjetla i mraka, za *clair-obscur* ljudskoga mjesta. Pretpostavljam da je i prije europskog prosvjećenja postojala kultura ovog clair-obscura, to znači strogog odnosa svjetla i sjene, koji je oduvijek bio vrijedan pažnje. Bio je to pokušaj da se tamnost i svjetlost dovedu u produktivan odnos, kako bi se povisili kontrasti, ali i kako se ono difuzno ne bi moralo posve zanemariti. Tek od vremena prosvjetiteljstva taj se odnos pomaknuo, jakom je postala opsesija, koja posvuda prednost daje svjetlu, što je zatim, sve do u neposrednu sadašnjost, dovelo do permanentnog osvjetljenja tamnog prostora, da dosad nije mogla biti izvučena neka dostatna bilanca te povijesti. Jer, možda samo tako izgleda, da je postalo svjetlije, moguće je da je samo prosvjetiteljstvo bacilo novu sjenu. Možda odnos svjetla i mraka i nije uopće tako sazdan da možemo reći: što je više svjetla, to je manje mraka, već prije tako da smo, kao što se to običava u narodu, prisiljeni reći: gdje je puno svjetla, tamo je i puno sjene. Možda je oduvijek bilo pogrešno predmnijevanje da se količina svjetla može povisiti bez odgovarajuće količine tame.

Stoga doista nije jednostavno s osporavanjem smjerova, s davanjem prednosti svjetlu, ili s davanjem prednosti noći, s istovremenim osporavanjem dana i noći, s istovremenim davanjem prednosti svjetlu i mraku. No morali bismo znati kako bi trebalo izgledati novo odvagivanje. Inače će sve završiti u sivome. Uvijek kada čujem *"grau"* - *"sivo"*, pomislim na *"grauen"* – *"zgroženost"*. Ne znam da li ta veza dolazi preko riječi. No ona je na neugodan način svakako asocirana u misli: ustajanje samoubojica u zoru - *"Morgengrauen"*. Postoji u tom polusvjetlu i tom *clair-obscuru* očito i ona negativna strana, koja je nezaobilazna kada tražimo onu stranu i ovu stranu uobičajene opsesije svjetlom. **Marcel Duchamp** jednom je prilikom to izrazio na sljedeći način:"Čovjeku ne uspijeva da svojim mišljenjem opsluži sive stanice. To su, naime, one koje u tamnom predjelu glave rade tako da isijavaju zrakama svjetla, premda su po sebi beskonačno sive."

U traženju nekog drukčijeg posvjedočenja noći naišao sam na jedan odlomak Georgesa Bataillea u *Otuđenom dijelu*, dakle u njegovu ekonomsko-kritičnom radu, u kojemu se, dopisujući povijest građanskoga društva, usprotivljuje bezobzirnom oglavljenju (*Verkopfung*) svijeta. Na kraju knjige stoji umjetnički mit o *Acéphalu*, naoružanoga bezglavog tijela, što ga Bataille drži subverzivnim. Ovo je zalaganje protiv glave i protiv svega što glava jest, protiv kapitela i kapitalija, protiv tvrdnji - njem. *Behauptungen*, važnosti - njem. *Hauptsächlichkeiten*, glavnih gradova - njem. *Hauptstädte*, kapitala svijeta, uopće - protiv velikoga "u-opće" - njem. "Überhaupt", kojom se riječi građani u svojim govorima nepokolebljivo zaklinju - sve je to Bataille izgradio u jedan diferencirani mit napustivši ga, međutim, krajem 30-ih godina, započinjanjem Drugog svjetskog rata.

U osvrtu na te pokušaje Bataille je napisao sljedeće: "Intiman se svijet odnosi prema stvarnome kao bezmjernost spram mjere, kao ludost spram razuma, kao opijenost spram jasnosti. Mjera postoji samo u odnosu na objekt, razum samo u identitetu objekta sa samim sobom, jasnost samo u točnome poznavanju objekata. Svijet subjekta je noć, razdražljiva, beskonačno sumnjičava noć, koja, kada razum spava, donosi nemani. Tvrdim da i samo ludilo daje slabu predodžbu o tome što je to slobodan, stvarnome poretku uopće nepodređen, samo trenutkom ispunjen subjekt. Subjekt napušta svoje vlastito područje i podvrgava se objektima stvarnoga poretka, ukoliko nije podvrgnut radu. Trošenje je put na kojemu rastavljena bića međusobno komuniciraju. Inzistiram na jednoj temeljnoj činjenici: rastavljanje je ograničeno na stvaran poredak. Samo ako ostajem zarobljen stvarnosnim, rastanak je stvaran. On zaista jest stvaran, ali što stvarnost jest, ostaje izvanjsko. U svojoj su intimnosti svi ljudi jedno."

Upravo gubitak intimnosti nameće pitanje ne postaje li izolirana individua, koja taj unutrašnji svijet odnosa gubi u korist vanjskoga svijeta objekata, ne postaje li ta individua pomalo i sama eksplozivnim materijalom? Nisu to pojmovi prosvjetljenja, već su slike noći one koje utemeljuju životne odnose. Ne postoje, prema Batailleu, nikakvi općeniti pojmovi, koji bi bili povezivi prema smislu riječi, već su to, umjesto njih, iz tame svijetleće unutrašnje slike (*Inbilder*). Tko izgubi mračnu povezanost, mora se baviti osvetom, osvetom za zahtijevanu otrgnutost. Premda postoji slutnja o drukčijemu, moramo živjeti u bespomoćnoj i nepromjenjivoj izolaciji. Možda bi trebalo slijediti put ludila i eksplozivni put samoubojstva. Bataille je svejedno ostao na tome da ne treba brinuti za budućnost, uključenjem u kalkulirajuće mišljenje zabrinutosti, već se bezmjerno predati na trošenje trenutku, i time zadržati priključenje na svijet intimnog. Inzistirao je na tome, za cijeloga života, i pod pretpostavkom da ga se ne razumije. Taj bi se odnos, dakle, mogao razumjeti kao odnos realnoga i intimnoga, vlastitog očuvanja i vlastitog trošenja, intenzivnog i sračunanog života i preživljavanja, zatekavši se za vratom s pitanjem - ne postaje li kalkulirajuće preživljavanje bez intenzivnog života nekom vrsti mašinerije smrti, s puno gorim posljedicama, nego što to za sobom povlače prekomjernost, ludilo ili osveta.

Kome ovaj Batailleov jezik, zbog njegova namjeravanoga antagonizma ne odgovara, možda bi nešto mogao započeti s malim odlomkom, što ga je **Franz Kafka**, na njemu svojstven način, sasvim nedijalektički ispisao.

"Utonuvši u noć. Onako kako ponekad tonemo glavom da bismo razmislili, onako potpuno uronivši u noć. Uokolo spavaju ljudi. Malo uprizorenje, nevino samozavaravanje, da spavaju u kućama, u čvrstim krevetima, pod sigurnim krovom, našli su se svi zajedno kao jednom prije i kao poslije u pustom krajoliku, logor na otvorenom, nepregledan broj ljudi, gomila, narod pod hladnim nebom na hladnoj zemlji, bačen tamo gdje se prije stajalo, čela pritisnutog na ruku, s licem prema tlu, mirno dišući. I tada se budiš, jedan si od stražara, otkrivaš drugoga u pomicanju zapaljenog drva iz nakupljenog šiblja pored tebe. Zašto bdiješ? Netko mora bdjeti, kažu, netko mora biti tu."

Kafka, kao uvijek nepatetičan, ali točan u opisu aktualne patnje, podrazumljivo se dotiče noći. Ne znam što bi rekao na predviđanje jednog francuskog autora, **Gillesa Deleuzea**, naime, da više nikad neće biti noći, da više nikad neće moći biti noći. Možda novonastalu transparentnost ne bi tumačio u znaku svjetla, već u znaku mraka... tamne transparentnosti.

Konačno dolazim do deset teza, koje tvore obrise granica prosvjetljenja u tami medija. S tim je u vezi i strogi poredak misli.

1. Ne postoje "majstori svjetla", u svakom slučaju ne u smislu europskog prosvjetiteljstva, koje bi u htijenju prevlasti svjetlom uništilo odnos *clair-obscura*.
2. Formula prosvjećenja - "devenir maître de la nature" - obistinjuje se povratnim uništenjem koje svaku pobjedu tjera na poraz.
3. Formula koja ne prepoznaje svoje granice, u čistome tekstu glasi: što više znanja, to više neznanja; što više moći, to više nemoći; što više svjetla, to više sjene.
4. Posvjetljenje znači poništenje. Mediji kao nosioci svjetla, prema svojemu su glavnom htijenju, sumoran odjek prosvjetljenja, koje se ne prepoznaje.
5. Premda nastali iz refleksije kroz svjetlo, sami su nesposobni za refleksiju sebe samih, toneći sve više u tminu.
6. Samo je clair-obscure = svitanje, suton = ljudsko. Tamo uspijevaju pogledi kao prvi put. Tek kada netko zaista govori, bit će svjetlo.
7. Svjetlo je upućeno na mrak, tako da može svijetliti. Bez mraka vlada samo transparentnost, u kojoj sve vidljivije stvari ponovno postaju nevidljivima.
8. Svatko tko radi u noći danas zna da mu je pogled junaka bakljonoše donio nemani. Sama je materija bezopasna.
9. Svjetlo i mrak, uzajamno uvjetovani, oboje pripadaju gravitaciji. Bez težine tijela u mukotrpnoj ravnoteži nema moći mašte, nema osjetila drugih osjetila.
10. Pravi majstor svjetla zato bi u školu morao poći pri tmini, a podučavanju u težini. Tamo bi mogao uspjeti u razumijevanju drame noći.

Time je dovoljno podvučeno mišljenje da *clair-obscur*, osvit i suton, a ne apsolutna noć, kao ni apsolutno svjetlo, odgovaraju ljudskome mjestu, te da je samo u tim osvitima i tim sutonima moguće ne priviknuti se konačno na viđenje i izgraditi savršene poglede, što danas posvuda kolaju; a to su pogledi koji već oduvijek razumiju, nikad ne dopuštajući pitanje, ti pogledi, što skreću samo po navici, koji nisu u stanju još jednom vidjeti kao prvi put. To uspijeva samo u srednjem polju, pa i onda to nisu mediji koji rasvjetljuju, već jedan njima susljedan, reflektirajući jezik. To je točka na koju se uvijek iznova vraćamo: kako su jezik i slika međusobno povezani? Možemo li još naći riječ koja bi mogla spasiti automatizam svjetla? Ili smo riječi već odavno napustili? Jesu li slike načinjene na taj način da svoje carstvo potpuno zauzimaju? Ili je to neka vrsta carstva mrtvih, nepristupačno živome govoru? Je li govor sam još uvijek živ? Ne postoji li u njemu još uvijek puno mrtve mase, praznoga naklapanja? **Freud** navodi primjer dječaka koji iz silnoga straha zaziva u mraku: "Tko je tamo? Govori, molim te, da bude svjetlo!" On ne kaže "Upali svjetlo", već "Govori, molim te, tako da bude svjetlo".

To govori u prilog iskustva tijela, što je od trenutka prekoračenja točke odudovljenja postalo nezamislivim. Zbog čega ju je ovdje moguće posvjedočiti za prisjećanje i ponavljanje ljudi koji žele živjeti. Život nije svjetlo, već pokrenut iz tmine. Pristići bi značilo umrijeti. Svjetlo bez mraka uvijek je smrtno. Stoga zaključujem citatom Gillesa Deleuzea, prema **Michelu Onfrayu** iz knjige *Filozofija ekstaze*, objavljene 1993. godine u Frankfurtu na Majni.

"Ja moram imati tijelo, to je moralna nužnost, "zahtjev". I prije svega moram imati tijelo, jer u meni ima i tamnog. Duh je taman, temelj je duha tmuran, i upravo ta tmurnost objašnjava i potiče tijelo. Nazovimo našu pasivnu snagu ili ograničenje našega djelovanja "sirovinom": kažemo da je naša sirovina zahtjevom za protegnutošću, ali i za protivljenjem ili antitipijom, baš kao i upojednačeno zahtijevanje tijela, koje nam pripada. Jer je beskonačno puno individualnih monada, svaka pojedinačna mora imati individuirano tijelo, pri čemu je to tijelo sjenom drugih monada na sebi. Ne postoji tamno u nama, jer imamo tijelo, ali tijelo moramo imati, jer je tamno u nama".

Akademija umjetnosti, Berlin, 17. 7. 1992.

Prevela Mirela Ramljak Purgar

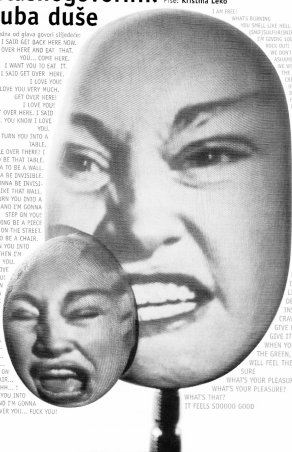
Možda odnos svjetla i mraka i nije uopće tako sazdan da možemo reći: što je više svjetla, to je manje mraka, već prije tako da smo, kao što se to običava u narodu, prisiljeni reći: gdje je puno svjetla, tamo je i puno sjene

fini autori

Tony Oursler
Glasnogovornik ruba duše

Piše: **Kristina Leko**

***** Jedna od glava govori slijedeće:
I SAID GET BACK HERE NOW.
GET OVER HERE AND EAT THAT.
YOU... COME HERE.
I WANT YOU TO EAT IT.
I SAID GET OVER HERE.
I LOVE YOU!
YOU KNOW I LOVE YOU VERY MUCH.
GET OVER HERE!
I LOVE YOU!
I LOVE YOU. GET OVER HERE. I SAID
GET OVER HERE. YOU KNOW I LOVE
YOU.
I'M GONNA TURN YOU INTO A
TABLE.
SEE THAT TABLE OVER THERE? I
WANTCHA TO BE THAT TABLE.
AND I WANTCHA TO BE A WALL.
YOU'RE GONNA BE INVISIBLE.
AND YOU'RE GONNA BE INVISI-
BLE LIKE THAT WALL.
I'M GONNA TURN YOU INTO A
PIECE OF GUM AND I'M GONNA
STEP ON YOU!
YOU'RE JUST GOING BE A PIECE
OF GUM ON THE STREET.
I WANT YOU TO BE A CHAIR.
I'M GONNA TURN YOU INTO
A CHAIR AND THEN I'M
GONNA SIT ON YOU.
I LOVE YOU. I LOVE
YOU!
I'M GONNA TURN
YOU INTO A
CHAIR... FUCK
YOU!
FUCK YOU! YOU
SON-OF-A-
BITCH... I'LL
FUCK YOU... A
FUCKIN', SON-OF-
A-BITCH...
I CAN'T... OHH...
I'M GONNA SIT ON
YOU LIKE A CHAIR...
AHH... UGHH... !
I'M GONNA TURN YOU INTO
THE FLOOR AND I'M GONNA
WALK ALL OVER YOU... FUCK YOU!



I AM FREE!
WHAT'S BURNING
YOU SMELL LIKE HELL
(SNIF)SULFUR(SNIF)
I'M GIVING 100 %
ROCK OUT! ROCK OUT!
WE DON'T NEED TO BE
ASHAMED!
WE WERE MODELED IN
THE LIKENESS OF OUR
CREATOR AND WE
HAVE BEEN
DEEMED GOOD
FREE TO FIGHT
FREE TO KILL
FREE TO BURN
I'M OK HOW ARE
YOU?
ROLL THE
STONE
IT'S A LONG,
HARD PROCESS
UP & DOWN
LEFT, RIGHT
IN, OUT
INSTEAD OF
GETTING BET-
TER I GET
WORSE
NO NO NO
LOOK AT
YOURSELF
BE FLEXIBLE,
TREAT ME
WITH
RESPECT

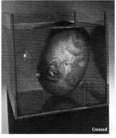
INNER
LIGHT
INNER
LIGHT
DEEP
INSIDE
CRAVING
GIVE IT TO ME
GIVE IT TO ME
WHEN YOU SEE
THE GREEN, YOU
WILL FEEL THE PLEA-
SURE
WHAT'S YOUR PLEASURE?
WHAT'S YOUR PLEASURE?
WHAT'S THAT?
IT FEELS SOOOOO GOOD

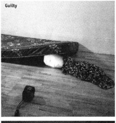
Sredinom devedesetih hype *novih tehnologija* dosezao je svoje vrhunce u umjetničkim krugovima upravo stoga što nitko nije točno znao o čemu se radi. Vrlo su popularne bile problemske i tematske izložbe tzv. lijepe umjetnosti, sve pokušavajući uloviti neku pripovijesnu nit koja se začinje pojavom fotografije i dolazi do naših dana (fotografija je najprije emacipirala slikarstvo, od *realnosti*, a puno kasnije, kad je metastazirala u svakojaka čuda, empancipirale je i sebe, tj. *realnost* od *realnosti*). Na mnogim takvim izložbama, kao i onima koje su tehnologiju u umjetnosti tematizirale na razini *metiera*, pojavio se **Tony Oursler** sa svojim čudnim lutkama koje govore: krpene lutke krpenih glava, animiranih video projekcijom glumačkoga lica, zatim tekst, priča, složenost osobnosti i odnosa. Bila sam na nekoliko tih izložbi i primjetila da su se ljudi puno više zaustavljali pored krpenih stvorova nego pored nekih tehnološki daleko fascinantnijih, digitalnih čuda; možda zato jer su Ourslerove instalacije izvrstan primjer mutiranja *tehniku* u *prirodu* (u okviru mikrokozmosa umjetničkog djela).

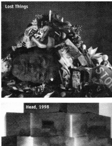
> "U djelu Tonyja Ourslera tradicionalna metafora oživljavanja slike dobiva novu kvalitetu i izazov obraćajući se društvu kraja devedesetih. Slike elektronskih medija, te mediji sami, nisu više tek izvor materijala koji se može uključiti i isključiti po želji, nego nas okružuju kao novi, fluidni element u kojem upravo počinjemo plutati." (**Eckhard Schneider**: "Dissolving the Self through the Other")

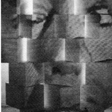
Oursler započinje svoj umjetnički rad u video mediju (1976). Video trake kombiniraju realističnu video snimku, crteže, pomno načinjene pozornice, žive ljude, lutke, kompjuterski dobivene slike. Tu se nalazi i ishodište Ourslerove ključne inkarnacije - instalacija govorećih lutaka. U svojoj videoteci bilježi suradnje sa **Sonic Youth**, **Joe Gibbsom**, **Constance de Jong**, **David Bowiem**.

Elokventni glasnogovornik rubnih dijelova suvremene psihe (iz recenzije u *Art in America*; slobodni prijevod), sintagma je koja najtočnije karakterizira Ourslerovo djelo u cjelini. Da bi ovo određenje postalo jasno, treba obratiti pažnju na riječi, na tekst (kao zvuk), nosivi značenjski element većine njegovih instalacija. *Talking Lights* (Govoreća svjetla), niz je instalacija nojobičnijih rasvjetnih tijela u zatvorenim i otvorenim prostorima, gdje možda najočitijim postaje princip jednostavne animacije pri gotovo problemskom rasprostiranju/ogoljavanju suvremene duše/psihe. (Svaki od tih nekoliko puta što sam imala prilike gledati njegove lutke, imala sam osjećaj da je to soap po nekoj uzvišenoj mjeri. Možda sa pet zvjezdica.*****)


Crossed


Guilty


Lost Things


Head, 1998

Uvodni tekst u katalogu koji prati Ourslerovu izložbu putujuću Europom 1998. nosi naziv "Dissolving the Self through the Other". I to je sasvim dovoljna oznaka (duhovne) tehnike koju *glasnogovornik* koristi. "Umjetnik je postao multiplicirana ličnost, složena figura zbunjujućeg preobilja zanimanja i karaktera.....Oursler čini gledatelja instrumentom svoga rada, začaravši ga sebstvom projiciranim u svijet... to su skraćenice, primarne forme ljudskog tijela, bez ikakvih referenci na umjetnost - i upravo to čini ih tako opasnima." Tako zavodljivima. A o realnosti i realizmu dalo bi se reći: Ourslerovo je djelo jedan od mnogo primjera kako je ono što se nekad zvalo figurativno slikarstvo i dalje nasušna potreba. Po suvremenoj, tehnološki naprednoj umjetničkoj produkciji možemo obnoviti svoj pogled unatrag i uvidjeti da je *realizam* ljudskoga lika (ponajprije, a onda eventualno i ostaloga) ustvari oduvijek bio vrlo labav i problematičan pojam. Psihički i emotivni potencijal figure je ono što ju opravdava. Figura je oduvijek tek najuspješniji *trigger* procesa ustrojenih u nekim čudnim prostorima koje svi oduvijek osjećamo kao virtualne.

Na temelju performansa *Fantastic Prayers* iz 1993., nakon četiri godine rada, a u produkciji Dia Center for the Arts, izašao je 1998. istoimeni CD ROM. *Fantastic Prayers* sastoji se od osam cjelina. Urbani pejzaž ispunjen je psihološkim i fizičkim artefaktima. U sekciji *Hair* klikate po glavama i pokrećete promjene nikotinom, LSD-om i drugim sredstvima. *Empathy Wheel* je triganje emocija glumice Tracy Leipold. *Jacket*, istraživanje povijesti jednog odjevnog predmeta, dovodi vas i do prve osobe u lancu: mladi dečko u Indiji, opsjednut filmovima, proizvodi boju za platno. U *Graveyard* pojavljuju se uklesani u kamen i Oursler i Bowie. U intervjuu u katalogu čitamo: "...ideja da će umjetnost dospjeti do svakog doma... to se na početku očekivalo od kablovske televizije i video distribucije. Ovo sada (misli na CD romove i slično, op. KFL) čini se kao nova mogućnost za realizaciju iste ideje."

Kao alibi za privlačnost te ideje ne pojavljuje se nikakva prosvjetiteljska ili aktivistička štaka. To je to što je. Umjetnost je hedonizam komuniciranja na temelju malih-velikih, svakodnevnih, običnih i karakterističnih stvari i pojava.

Na koncu, napomenimo da *glasnogovornik ruba duše* godinama fascinirano fotografira pomno složeno smeće na ulicama rodnoga grada. Snapshots. I to naziva *Trash (Empirical)*. Tome daje posebno važno mjesto u prezentaciji svoga rada. Treba li onda, stoga, tom pomno složenom smeću dodati i višak značenja?

Kristina Leko je likovna umjetnica i kritičarka iz Zagreba

Festival glavne struje

Piše: **Goran Sergej Pristaš**

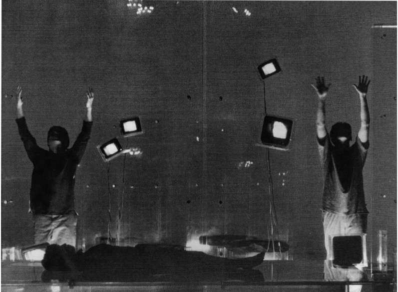
Profesore, profesore, što mislite o smrti?
"Kao što sam već rekao, ako bi se stvarno potrudili, nikad ne bi umrli."
Profesore, profesore, nije li to jako optimistično gledište?
"Ne, to je gledište koje dokazuje da do sad nisam ozbiljno razmišljao o smrti."

J. Lauwers: *The Snakesong Trilogy*

Lucidnost opscenog / Opsceno u lucidnosti

Flamanski tzv. val, poričan upravo od umjetnika koji mu se pripisuju (**Fabre**, **De Keersmaker**, **Platel**, **Vandekeybus**, **Lauwers**), izvršio je, uz jaku potporu promotera, dva velika kazališna obrata koja su obilježila prvenstveno osamdesete, a i devedeste ih još uvijek snažno osjećaju.

Prvi se obrat dogodio u percepciji pojma *mainstreama* zapadnoeuropskog kazališta. Nakon početka osamdesetih, kad su europskim scenama tresli dramski redatelji poput **Brooka**, **Steina** i **Zadeka**, svoju redateljsku i financijsku slavu postizao američki ekonomski emigrant **Bob Wilson**, a produkcija Mickery uvozila kazališne umjetnike s margine u Nizozemsku, elita europske udruge kazališnih producenata IETM uzela je u đir nova imena, iz sredine koja do tad nije značajnije sudjelovala u kreiranju europskog novog kazališta, a koja se uglavnom okupljala oko briselskog Kaaitheatera. Flamanski kazališni proizvod bio je dobro ekipiran za međunarodni uspjeh: europska publika se zaželjela novih europskih umjetnika razumljivih po iskustvima s *američkim dekonstruktivistima*, Wooster Group,



Peony Pavillon

ili samoispovjednim umjetnicima performansa; flamanski jezik brzo je nadomješten isprva engleskim, a zatim, po potrebi, francuskim i njemačkim; flamansko Ministarstvo za kulturu listom ih je proglasilo Flamanskim ambasadorima kulture, što je garantiralo i izvjesnu financijsku podršku. Značajnu ulogu odigrala su i dva nova atraktora europske kazališne misli - Flamanski i Nizozemski kazališni instituti.

Taj drugi obrat, premještanje teorijske prakse u institute zemalja Beneluxa (bez luxa) i institucionalizaciju dramaturgije kao civilizatorskog čina, u čemu je najbitniju ulogu odigrala grupa dramaturga i teoretičara okupljenih oko dramaturginje Kaaitheatera, **Marianne Van Kerkhoven**, i četverojezičnog časopisa *Theaterschrift*, priskrbio je pobrojanim umjetnicima i relevantnu teorijsku refleksiju. Flamanski val postao je paradigma za teorijsko proučavanje i u ostalim europskim centrima, a nerijetko su kazališne prakse drugih europskih konteksta svoje poetike temeljile ili branile na spisima natopljenim temama tzv. "mikroKozmosa Zapadne Europe", primjerice u Njemačkoj, Sloveniji, Kanadi itd. Zahvaljujući toj teorijskoj podršci, opisanoj u jednom broju *Theaterschrifta* pod naslovom *Nova dramaturgija*, europska teorija kazališta zaplivala je u vode nekad načete američkim *proučavanjem izvedbe (performance studies)*, da bi bila radikalizirana u analitici izvedbenih pojava koje ne pokriva niti jedan veliki teorijski sustav, poput ponavljanja, vremena, rizika, slučajnosti, energije izvođača... elemenata koji su osvještavani u postupcima autora flamanskih izvedbenih umjetnosti. Od pojave tzv. Flamanskog vala, niti jedan novi kazališni trend (high risk, ikonoklasti, *postmainstream*, radikali tjela) do sad nije uspio postati produkcijski i refleksivno jednako bitnim.

Danas ne možete naći značajniji europski festival na kojem svojim premijerama nisu prisutni još neki od flamanskih umjetnika (izuzev Jana Fabrea koji se deklarativno odlučio usmjeriti na nastupe izvan velikih centara proglašavajući sebe provincijalnim umjetnikom) pa će tako svoju veliku opernu trilogiju *Umovi Helene Troubleyn* premijerno izvesti u Latviji. Da je flamanski val iznutra nekonzistentan pokazao je i brzi ulazak Rosas u opernu instituciju La Monnay, kao i izgradnja čvrste produkcijske sheme oko skupine Needcompany Jana Lauwersa, čiju su posljednju veliku predstavu, *Snakesong Trilogy*, zajednički iznedrili kapitalisti među teatrima - spominjani Kaaitheater, berlinski Hebbel Theater te Wiener Festwochen, gdje ju je vidio i autor ovih, do sada, uvodnih redaka.

O samoj Trilogiji smo već pisali u nekoliko navrata (vidi *Frakciju* br. 1 i 5). Za bečku premijeru Lauwers je povezao sva tri dijela: *Le Voyeur, Le Pouvoir (Leda)* i *Le Desir*, kao remix tema kojima se bavio nekoliko posljednjih godina. U četverosatnoj predstavi nisu transparentne strukture pojedinačnih dijelova, ali svijest o kompilaciji recikliranih scena upućuje ne samo na scensku obradu korištenih tekstova u Trilogiji, nego i na povijest njihova igranja. Gledatelj koji je imao priliku vidjeti sva tri djela u zasebnim izvedbama i različitim razdobljima njihova igranja privilegiran je pred premijernom publikom mogućnošću praćenja razvojnog procesa ne samo cjelovite trilogije nego i razvoja pojedinačnih scena. Dok su u zasebnim dijelovima (koji bi se mogli igrati kao

konvencionalni dramski komadi u nekom idealnom repertoarnom dramskom teatru) glumci upućeni na igru likova i svoj odnos prema njima, ovdje se likovi pojavljuju u tragovima prethodnih predstava, neutjelovljeno, poput anđela koji tu i tamo zatrepere krilima iza svojih glumaca, dok se izvođači stavljaju u funkciju izgradnje atmosfera usamljenosti, moći i želje. Ili, da upotrijebim jednu Lauwersu dragu metaforu, likovi se pojavljuju poput pra-crteža iz Lascauxa, likova čovjeka s erekcijom, ranjenog bika i pticu. Sve znamo o situaciji, ali o njima ne znamo ništa. Oni nam se javljaju samo kao znakovi u mraku prošlosti, kao potvrda o konstantama želje i smrti. Lauwers pak ne želi ništa reći o želji i smrti. On samo ukazuje na njih činjenicama njihove prisutnosti u nama kroz odsutnost u akterima na sceni. Jednako je i sa osobnostima glumaca koje su se javljale u različitim fazama izvedbi predstava. Njihove ranije manifestacije osobnosti dokumentirane su u ovoj završnoj verziji kao nakupine iskustva igranja likova i aktualiziranja vlastite pozicije unutar jedne nove strukture.

Zanimljivo je, stoga, baciti pogled i na monografiju *Lucidnost opscenog / Opsceno u lucidnosti* koju je priredio fotograf **Maarten Vanden Abeele**, a koja je predstavljena u Beču. Prateći skupinu na turneji Trilogije i *Macbetha* priređenog u međuvremenu, Vanden Abeele nije fotografirao predstave. Njega su zanimali glumci između dvije scene, u snu, pod tušem, u automobilu, u hotelu, garderobi... Isti glumci, fotografirani u privatnim situacijama, ali u kostimima već viđenih likova, opet privilegiranom poznavatelju predstava pružaju novi uvid u potrebu za kazalištem kao mjestom koje samo u određenom trenutku eksplicira određene funkcije, još neodređene želje i podrazumijevane moduse postojanja. Tako složene fotografije stvaraju dojam obiteljskog albuma, a ne kazališne fotografije. No, metafora obitelji jest ključna za rad Needcompany. Likovi oca, majke, sinova i kćeri, zeta, kućnog prijatelja, situacije zajedničkog objeda, intimni momenti i bitna mišljenja izrečena u mikrofon u krajnjoj interiorizaciji prisnosti, naznake su normalnosti, iluzije na koju Lauwers uvijek može računati na sceni. S druge strane, glumci su u povlaštenoj poziciji i pred privilegiranim gledateljem. Samo oni imaju potpunu slobodu spram likova i funkcija, jer njihov je zadatak ipak u tim određenim trenucima samo raditi svoj posao. Njihov posao pruža im više svjesne slobode nego što je ima član obitelji. Kazalište tako postaje mjesto civilizacije, mjesto etički priređenog i morala oslobođenog uređenja slobode. Priroda ustupa mjesto normalnosti. Funkcionalno uređeno ekspliciranje likova nikad ne prelazi granice otpuštanja sebstva u korist drugosti. Dramsku oprugu garantira ekspresija - eksplikacija implicitnog.

Nije riječ ni o kakvom estetskom elitizmu, nego upravo o poštivanju suvremenog (a i kakav bi drugačiji bio) gledatelja, čija se dramaturška izvještenost često zanemaruje



The Snakesong Trilogy

Koja je tu pozicija Jana Lauwersa, kako sagledati posao redatelja u Needcompany? Ako je već riječ o poslu, onda taj posao treba svog organizatora. Organizirati posao u ovom slučaju zvuči paradoksalno - dovesti ljude do stupnja normalnosti koji je čini zanimljivom. U postojećem popisu funkcija, redateljev zadatak je dvojak - umjetnički, onaj koji ga dovodi pred ljude na sceni kao slikara pred voće u posudi; i filozofski, onaj kojim daje novi red stvarima. U prvom Lauwers svoj put ka buđenju ekspresije traži u detalju. Fokusiranje na detalj odvodi gledatelja ka parcijalizaciji percepcije i utrajavanju promatranja slike. Primjer takvog inzistiranja na detalju je, recimo, ruka Profesora koji tričetvrt sata lupka prstom po stolu. Novi red stvari postaje jasan kad se pokaže posebno konstruiran vibrator na stolu koji čini da profesorova ruka lupka. Jednoj "normalnoj" gesti pripisana je laž i jasna je njihova međusobna uvjetovanost. Niti bi gesta postojala bez laži niti laž bez geste. Tako detalj postaje uvjetom za stvini da profesorova ruka lupka. Jednoj "normalnoj" gesti pripisana je laž i jasna je njihova međusobna uvjetovanost. Niti bi gesta postojala bez laži niti laž bez geste. Tako detalj postaje uvjetom za stvaranje scene, jer nam nije dozvoljeno da pobjegnemo od njega i sagledamo prizor u njegovoj opscenosti. Iako je opscena njegova prenaglašenost, iako sam detalj ne može biti scenom, on emanira cjelovitu sliku, njegova se ekspresija širi u cjelokupni mikrokozmos predstave.

Povratak duše

Inzistiranje na detalju karakterizira i režiju **Petera Sellarsa** u predstavi *Peony Pavillon* (o predstavi vidi više u razgovoru sa P. Sellarsom u ovom broju). Sellars, međutim, režira operu i njegov izraz slijedi konvenciju velikog poteza uz pjevanje i ples. Detalj je u Sellarsa prisutan na monitorima koji opsjedaju cijelu scenografiju. Formalno definirani, pomični stakleni zidovi, uduplani tako da su među njih uglavljeni manji i veći monitori, istovremeno određuju prostor igranja i monitore postavljaju u zrak, lebdenje koje na momente opisuje, na momente začuđuje. Pored ovih u zidovima, po cijeloj dubini scene sve do sredine auditorija postavljena su druga dva niza monitora. Glumci-pjevači dolaze na scenu s malim digitalnim kamerama i fokusiraju detalje koji se monitorima uvećavaju, približavaju publici i raspršuju u prostoru i kvantiteti. No, kamere ne traže samo detalj, nego postavljaju gledatelja u poziciju da prizor vidi i iz drugog kuta. Prizor umiruće djevojke, tijela položena na smrtnom odru, nogama pruženim prema publici, udvostručen je i intimiziran kamerom postavljenom prema njenom licu, kamerom koja pruža uvid u jedini preostali prostor izražavanja života ovog lika. Dok je scena ogoljena na smrtište, lice na monitoru "predstavlja njen cjelokupni izraz" (**Della Porta:** *"De humana physiognomia")*. Kanon nedefiniranosti rakursa u teatru, koji je primijetio još Surieau uspoređujući ga s filmom, ovdje djelomice gubi na snazi. Izbor snimljenog detalja i krupnog plana diktiran je od redatelja (glumci su u funkciji snimatelja), međutim, pozicije monitora ponovno uvišestručuju mogućnost njihova praćenja. Monitori po prostoru i u scenografskim elementima čine kazališni prostor prozirnijim od vidljivog s gledateljeve pozicije u gledalištu talijanske kutije. Tako se problem vidljivog i nevidljivog javlja ne samo na planu igre slobodnog i diktiranog promatranja, nego diktirano *nevidljivo* na monitorima postaje nadomjestkom izrazu unutrašnjeg stanja izvođača, a koje se u komunikaciji osjećajnajnosti kodificirane kineske opere može izgubiti uslijed gledateljeve nevještosti u prepoznavanju kodova. Dimenzije igranja tako su vođene u više kanala - pjevanom kao tradicionalnom kodificiranom izrazu u operi, interpretativnom kao reprenzentativnom u udvajanju osoba i lika (i utrostručenju u podjelama kineskih pjevačica, kineskih glumaca, kineskih pjevača zapadne operne tradicije koji svi u kombinaciji igraju glavni par likova) te emitiranom, kao opet medijski kodificiranom.
Takva kombinatorika bi ipak bila prejednostavna za Sellarsa. Kao dobar poznavatelj medija, monitore ne koristi isključivo reprezentaci-

jski, nego i kao izvore svjetla, u čemu je prednost upotrebe videa na sceni pred filmom. U pojedinim situacijama koje su Sellarsu bitnije kao scenski događaji, monitori postaju dio scenografije projicirajući boju ili svjetlo, kao i tamu, stvarajući prostorne i informacijske rupe.

Ovdje ću si ipak dozvoliti jedan komentar koji može zvučati redundantno i o takvom nećemu zasigurno nije zahvalno pisati jer zaključci zvuče preočiglednima, ali ga namjerno ne želim stavljati u fusnotu. Naime, zadovoljstvo koje ima gledatelj (opet privilegiran činjenicom da se dao u trošak ovakvog kazališnog izleta) pri gledanju spomenutih predstava jest ozbiljnost mišljenja kazališta. Nije riječ niokakvom estetskom elitizmu, nego upravo o poštivanju suvremenog (a i kakav bi drugačiji bio) gledatelja, čija se dramaturška izvježbenost često zanemaruje. Krcate dvorane Bečkog festivala ukazuju na činjenicu da grad, koji ulaže u svoju kulturnu ponudu iznos jednak ukupnom Europske zajednice, birajući za svoj reprezentativni kazališni festival upravo tako zahtjevno mišljene predstave, zna da pored osluškivanja interesa publike može uložiti i u umjetnike koji kreiraju današnju europsku kazališnu scenu. Stoga u reprezentativnom programu ovog festivala nećete naći "viteške" predstave koje bi nosile slične čudne naslove: *Bečka vještica*, *Kći Schoenbrunna* ili *Tajna Stephansdoma*, a na koje bi publika hrlila u nedostatku kvalitetnije ponude. Treba napomenuti da su i Needcompany i Peter Sellars predstavljeni na Eurokazu još prije desetak godina, a da danas isti taj festival nije u stanju financijski podnijeti niti gostovanje samo jedne ovakve predstave. No, takva kulturna politika donosi i svoje rizike, kojih se Beč ne boji.

Likovi oca, majke, sinova i kćeri, zeta, kućnog prijatelja, situacije zajedničkog objeda, intimni momenti i bitna mišljenja izrečena u mikrofon u krajnjoj interiorizaciji prisnosti, naznake su normalnosti, iluzije na koju Lauwers uvijek može računati na sceni

Igra zabune

Jedna od najiščekivanijih premijera festivala dogodila se upravo u zaštitnom znaku austrijske kazališne tradicije, Burgtheateru. Upravo ta premijera govori puno o tome kako tradicija ne podrazumijeva samo konzervativnost i da je Burgtheateru jednako važna i tradicija rizika. Tamo je, naime, izveden **Offenbachov** *Pariški život*, redateljske zvijezde njemačkog glazbenog kazališta **Christopha Marthallera**.

Skladno operetnoj režiji, Marthaller se upustio u pretjerivanja, ali je u njima otišao tako daleko da glavni likovi, švedski bračni par na putu u Pariz, prođu najcrnji mrak pariškog noćnog i *after hours* života. Očekujući romantični Pariz iz kataloga, Šveđani upadaju u njemačku viziju metropole u kojoj se ispijaju i bljuju ogromne količine šampanjca, razbija nebrojene čaše, gdje žene (zajedno sa dirigentom i slavnim orkestrom Klangforum) na scenu uvijek ulaze s vrećicama iz KGM-a ili Karlshoffa, a muškarci sa ženskim automatskim kišobranima. Sve se događa u germaniziranom Parizu, gdje caruje malograđanština, prevara i prdež namjesto sanjanog centra kulture.

Bilo je za očekivati da će ovakva inscenacija u Burgtheateru izazvati buru negodovanja u abonenata opernog programa, ali iz mene opet progovara privilegirani gledatelj koji je pored sjajno odigrane predstave vrhunskih operetnih izvođača uživao i u glasnom dvadesetminutnom natjecanju publike koja je predstavu izviždala i jednako glasnih odobravatelja Marthallerove, festivalske i gradske vjere u živost kazališta.

Nažalost, rijetki su zagrebački kulturni turisti u Beču tijekom Wiener Festwochen. Današnje kreiranje regionalne kulturne politike podrazumijeva i umrežavanje u razmjeni kulturnih informacija pa umjesto da plaćemo za tim što Eurokaz ne dovodi mainstream europskog kazališta u Zagreb, mogli bismo se okrenuti prema bliskim kulturnim centrima - Beču, Ljubljani, Budimpešti (pa) i Sarajevu te zadovoljiti barem djelimično svoje kulturtregerske potrebe. Tad bi nam bilo jasno kako Eurokaz ima svoj puni smisao u današnjoj europskoj kazališnoj slici upravo ekskluzivnošću boljeg djela svojeg programa.*

Goran Sergej Pristaš je dramaturg i urednik Frakcije

*Kako je privilegiranost u nas često posljedica manjka ili uskraćivanja informacija, evo i programa slijedećih Wiener Festwochen, koji se održavaju od 7. svibnja do 20. lipnja pod umjetničkim vodstvom **Luca Bondyja**, **Klausa-Petera Kehra** i **Hortensie Voelckers**: u programu glazbenog teatra, između ostalog, možete vidjeti praizvedbu mini-opere *Tjelesne promjene/Šuma Austrijanke* **Olge Neuwirth** prema libretu **Elfriede Jelinek** u režiji **Nicka Boadhursta** te **Brittenovu** *Curlew River* u inscenaciji japanskog glumca i režisera poznatog po nastupima u predstavama Petera Brooka, **Yoshija Oide**. Plesni program uključuje premijeru nove predstave **Williama Forsythea** i Frankfurtskog baleta, A L I E/N A(C)TION , nastalu na glazbi **Thoma Willemsa** i **Arnolda Scoenberga**; omnibus tri, možda trenutno najzanimljivija, europska mlada koreografa, **Jeromea Bela**, **Benoita Lachambrea** i **Xaviera Le Roya**; *appetite*, novu produkciju američke koreografkinje s domicilom u Belgiji, **Meg Stuart** te maratonski program pod nazivom *Wahlverwandtschaften*, koji pokušava fokusirati strategije današnjih izvedbenih formi, uključujući kazalište, ples, likovnu umjetnost, glazbu i film. U projekt je uključeno dvadesetak autora, među kojima su najpoznatiji Jerome Bel, Forced Entertainment, Theatergroep Hollandia, **Peter Kogler**, **Jennifer Lacey**, **Christine Meisner**, **Gabriel Orozco**, **Mika Vainio** itd. Na koncu, u kazališnom programu dominantno mjesto zauzimaju dvije režije austrijskog klasika Peter Zadeka - *Hamlet* sa **Angelom Winkler** u glavnoj ulozi i *Očišćeni*, njemačka praizvedba novog teksta **Sarah Kane**; zatim, *Demoni* **Dostojevskog** u adaptaciji **Alberta Camusa** i režiji **Franka Castorffa** sa **Martinom Wuttkeom** u glavnoj ulozi; tri režije nove njemačke kazališne zvijezde, **Thomasa Ostermeiera** (rođen 1968.): *Messer in Hennen* **Davida Harrowera**, *Shopping and Fucking* **Marka Ravenhilla** i **Maeterlinckova** *Plava ptica; Očekujući Godota* u režiji Luca Bondyja te, ono što najtoplije preporučujem, *Kohelet II* Izraelca **Davida Maayana**.



K. Johnson

Mesto žensk / Grad žena - četvrti put

POKAZALIŠTENJE PERFORMANSA

Piše: **Aldo Milohnić**



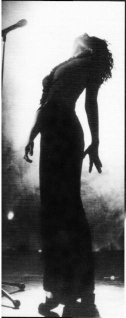
Razočaranoj publici Claude Wampler se ispričala rekavši da su ona i njezina ekipa očekivali da će nastupiti u dobro opremljenom teatru, a ne u galeriji. Time je izrekla znatno više nego što je i slutila da se takvom izjavom može reći

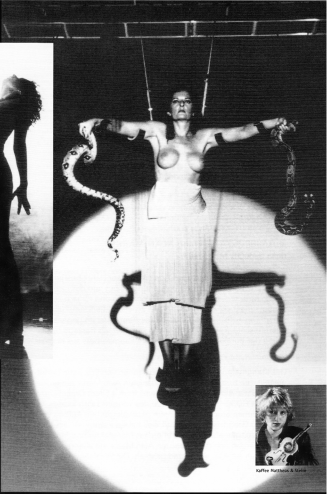
Četvrti međunarodni festival suvremenih umjetnosti **Mesto žensk** (Grad žena) dvanaest je listopadskih dana unosio nered u tvrdokorno mužjačku svakodnevicu na "sunčanoj strani Alpa". Ženski atak na ustaljeni red i poredak dao se nazrijeti već prvog dana festivala, za što su zaslužna dva (neobična) događaja.

Ponajprije, u subotnje jutro, kada Ljubljančani i Ljubljančanke - svih klasa, slojeva, staleža, obrazovnih stupnjeva, spolova, nacija, seksualnih usmjerenja, političkih opredjeljenja i inih "identiteta" - masovno pohode svoju poslovično dobro opskrbljenu tržnicu, dvadesetak bubnjarki iz Škotske, potpomognute lokalnim prangijaškim snagama, bjesomučnim ritmom izmamile su radoznale poglede prolaznika. Ženska bubnjarska grupa **SheBoom** održala je naime neposredno uoči festivala trodnevnu radionicu za nadobudne bubnjarke iz Slovenije, koje su se predstavile na zajedničkim nastupima prvog dana festivala. Tako je zahvaljujući Mestu žensk / Gradu žena Ljubljana nakratko ipak postala grad, jer su SheBoom svojim uličnim nastupom uspjele napuniti Prešernov trg i barem za trenutak zaustaviti vozila, koja zahvaljući neshvatljivom blagoslovu gradskih vlasti njime i dalje nemilice prometuju. Ljubljana poznaje nešto-doneklenalik-trgu jedino u vrijeme subotnjih obilazaka tržnice, do koje se dolazi upravo preko Prešernovog trga. Voće, povrće, Prešernov spomenik, poprsje njegove muze Julije na zgradi nasuprot njegova spomenika i dvadesetak žestokih bubnjarki, koje nimalo ne mare za tankoćutne sentimente slovenskog poetskog barda, bio je vrlo primjeren uvod u dvanaestodnevnu vladavinu žena, ako ne političku, a ono barem umjetničku. Valja dodati da su prije četiri godine i za mnogo manje skaredno, pače pitomo i tiho, pojavljivanje u javnosti organizatori festivala morali kusati obilni obrok objeda konzervativnijih medija, dočim ovaj bakhantsko-bubnjarski pohod na stari gradski trg kao da nikoga nije osobito uznemirio.



W. Houston





Kaffee Mattheus & Steive

Marina Abramović

Sinfonye & The Oxford Girls' Choir



Performans, koji je sedamdesetih godina predstavljao stjegonošu negiranja rigidnih formi umjetnosti (i to čak dvije u jedan mah: likovne i kazališne), u devedesetim je reintegriran u reprezentacijsku strukturu kazališne predstave, a njegova je subverzivna moć reificirana na funkciju sentimentalne reminiscencije, arheološkog ostatka, muzealiziranog artefakta

Zaključiti nam je dakle da se Ljubljana posvema navikla na svoj ženski festival, što možemo shvatiti dvojako: kao ignoranciju, ali i kao sasvim solidno civilizacijsko promaknuće.

Druga invencija Mesta žensk jest istodobno otvaranje festivala u Ljubljani i Mariboru. U subotu navečer, dok su SheBoom na squoterskoj alter-sceni Metelkove reprizirale svoj jutarnji nastup, u mariborskom multimedia centru Kibla nastupale su videastica **Janene Higgins** te glazbenica i skladateljica **Zeena Parkins**. Njihov zajednički multimedijski projekt *Artificial Eye* posvećen je vizijama **Hildegarde iz Bingena** (1098.-1179.), koju su humanistički znanstvenici "otkrili" punih devet stoljeća nakon njenog rođenja. Hildegarda iz Bingena je napisala brojne teološke i prirodoslovne rasprave, bila je skladateljica i osnivačica ženskog samostana. Osim projekta *Artificial Eye*, koji je bio namijenjen glazbeno zahtjevnijoj publici, festival je ponudio još dva projekta posvećena Hildegardi: ženska glazbena skupina Sinfonye i članice Oxford Girls' Choira održale su koncert njenih vokalnih skladbi, a voditeljica grupe **Stevie Wishart** o njoj je održala i predavanje.

Organizatori su Stevie Wishart iz petnih žila upregli u festivalski program pa je tako već nekoliko sati nakon predavanja o srednjovjekovnoj vizionarki nastupala u duetu s **Kaffe Matthews**; nimalo klasični koncert-kritičar slovenskog glazbenog magazina *Muska* počastio je epitetom "glazbenog vrhunca" Mesta žensk. Kaffe Matthews izvodi neobičnu glazbu, a neobična je i njena izobrazba: diplomirala je iz zoologije i magistrirala iz glazbene tehnologije. Njeni "glazbeni pejzaži" nastaju pretapanjem klasične violine i elektronski prerađenih zvukova, koje putem skrivenog mikrofona prikuplja iz prostora u kojemu nastupa. Kaffe Matthews lucidno spaja eksperimentalnu glazbu i interaktivnu elektronsku improvizaciju, što rezultira nekomercijalnom, a opet uglavnom harmoničnom glazbom. Glazbenu ponudu festivala zaokružio je koncet **Lunke Erszi Ikola**, romske pjevačice iz rumunjske Transilvanije.

Filmski dio festivala Mesto žensk bio je pirandellovski festival u festivalu: ljubljanski festival ugostio je naime pariški festival Films de Femmes, koji nakon punih dvadeset godina postojanja slovi kao jedan od najznačajnijih svjetskih festivala ženskog filma. Na Mestu žensk je gostovala direktorica festivala **Jackie Buet**, koja je za prikazivanje u Ljubljani odabrala tri filma najmlađe generacije francuskih filmskih redateljica: **Pascale Ferran** (*Mali dogovori s mrtvima*), **Laetitie Masson** (*Imati - ili ne*) i **Catherine Breillat** (*Potpuna ljubav*). U popratnom festivalskom programu ponuđena je videoteka sa dvadeset pobjedničkih filmova s festivala Films de Femmes, a održan je i okrugli stol "Žensko tijelo i nasilje", koji je - nimalo neočekivano - privukao iznimno velik broj slušateljica i samo dvojicu ili trojicu slušatelja (uključujući selektora Mesta žensk **Koena Van Daelea** i potpisnika ovog teksta).

Kazališni dio programa bio je sastavljen uglavnom od solo-predstava ili pak predstava s malim brojem glumaca i glumica, što je ponajviše uvjetovano nedostatnim financijskim sredstvima, a manje zbog programatsko-estetičkih razloga. *Wendy Houston*, koja je ljubljanskoj publici ostala u sjećanju po svojedobnom nastupu u predstavi *Bound to Please* skupine DV8, izvela je tako plesno-kazališni solo *Haunted, Daunted and Flaunted*. Predstava je pastiš heterogenih sadržaja, od dramatskih do komičnih, od čisto teatarskih do plesno-kazališnih. Predstava *Epi Pha Nic VI-VII* je pak žanrovski pročišćeni solo plesni projekat **Kitt Johnson**, koji je nastao zahvaljući arheologiji. Kitt Johnson je naime inspiraciju za svoj sedmodijelni ciklus plesnih predstava potražila u otkriću zaleđenog, petsto godina starog tijela djeteta, pronađenog prije nekoliko godina u ledu peruanskih planina. Predstavu *Kaspar/Speechtorture* je režirala britanska redateljica i dramatičarka **Anna Furse**, nekadašnja suradnica **Petera Brooka** i **Jerzyja Grotowskog**, koja se početkom osamdesetih odmetnula u feminističko kazalište i osnovala skupinu Bloodgroup. U predstavi nastupaju dva glumca (**Alojz Svete**, **Željko Hrs**) i ženski Kaspar (**Polona Vetrih**), što je već samo po sebi dovoljno jasna poruka feminističkog predznaka (diskurzivna tortura je u ovome slučaju ujedno i tortura žene, podređene tom dominantnom muškom diskursu).

Dvije predstave, koje su u festivalskom programu bile najavljene kao "performansi", otvaraju pitanje statusa performansa (engl. *performance* ili *performance art*) krajem devedesetih, ili drugim riječima, što je ostalo od performansa iz sedamdesetih. **Claude Wampler**, izvođačica iz New Yorka, o kojoj se u Europi do sada nije baš mnogo čulo, gostovala je s "performansom" *Blanket, the Surface of Her*. Predstava je slijepljena iz više različitih isječaka, koji su nastali po metodi nadrealističke igre kolektivnog pisanja (jedan pisac nastavlja pisati na mjestu na kojem je stao njegov prethodnik, s tim da su mu poznate samo zadnje riječi prethodnog teksta). Teoretičarka performansa **Rose Lee Goldberg** nedavno je u *Artforumu* izjavila da je Blanket,... "truly of the moment" zbog načina kako je u predstavi "uhvaćeno" estetsko raspoloženje sadašnjeg trenutka, njegova "high-fashion" fotogeničnost i mlitava seksualnost, a svaka od "vinjeta" iz predstave nalazi se na spisku trenutnih fiksacija: nasilje, tjelesne funkcije, spol, rasa, tehno glazba. Rose Lee Goldberg ne spominjemo slučajno, jer upravo je njena utjecajna knjiga o performansu (*Performance Art*, 1979.) početak žanrovske i pojmovne zbrke, koja hara teorijom performansa već cijelih dvadeset godina. Za nju je performans iz sedamdesetih plod kontinuiteta, umjetnička praksa, koja je na sebi svojstven način realizirala koncepte umjetničkih avangardi

od futurizma dalje. Nadalje, za nju je performans posvema otvoren, anarhični medij, koji ne dopušta mogućnost podrobnije definicije. Ta abdikacija pred problemom definiranja žanra, konceptualizacije medija itd., kao prve pretpostavke za svaku moguću teoretizaciju umjetničke prakse, jest rezultat njene deskriptivnosti i nedostatka senzibilnosti za prepoznavanje strukture. U tom smislu i njenu studiju valja locirati u pozamašni korpus onih tekstova o performansu, za koje **Marvin Carlson** u svojoj najnovijoj knjizi (*Performance: a critical introduction*, 1996.) kaže da zbog pojmovnih i konceptualnih nedosljednosti istraživačima uzrokuju više problema nego koristi. Na mutnim zasadima te hibridnosti izrasta i predstava Claude Wampler, koja zaslužuje oznaku "performansa" samo pod znakovima navoda; povremena koketiranja s prepoznatljivim tjelesnim praksama performansa valja naime interpretirati kao citate i reminiscencije unutar jedne posvema teatarsko-reprezentacijske dramatske i glumačke strukture. Čak ni to da je predstava izvedena u Kapelici, galeriji koja je zadnjih godina stekla ugled eminentnog stjecišta performansa - u njoj su gostovali **Stelarc**, **Orlan**, **Athey** i mnogi drugi suvremeni performeri svjetskog glasa - nije moglo utjecati na takvu recepciju predstave. Štoviše, naše slutnje potvrdio je i omanji eksces: Claude Wampler je naime zbog neprestanih problema s tehnikom prekinula prvu od dviju izvedbi predstave. Razočaranoj publici se ispričala rekavši da su ona i njezina ekipa očekivali da će nastupiti u dobro opremljenom teatru, a ne u galeriji. Time je izrekla znatno više nego što je i slutila da se takvom izjavom može reći.

Najveći interes publike želja je neprikosnovena zvijezda performansa i u tom smislu prva dama Mesta žensk - **Marina Abramović**. U Ljubljani je boravila tijekom cijelog festivala, redovito je pohodila festivalska događanja, održala konferencije za medije, dala više intervjua, u samo jednoj večeri otvorila je dvije izložbe svojih radova (u Modernoj galeriji i Galeriji Cankarjevog doma) i dvije večeri nastupala pred rasprodanim gledalištem u svojoj "work in progress" predstavi *Biografija*.

Biografija je bila najavljena kao "performans", premda i za tu predstavu, poput one Claude Wampler, moramo ustvrditi da je prije riječ o kazalištu s primjesama performansa. Predstava je upravo neobično čvrsto strukturirana, ima potpuno raspoznatljiv narativni tok i priklanja se reprezentacijskom modelu glavne struje suvremenog kazališnog modela "osobnih priča" ("priča" u smislu njemačkog izraza *Geschichte*, koji objedinjava "priču" i "povijest", ili pak engleske igre riječima *"his-story"*, dakle povijesti, koja je ujedno nečija osobna priča).

Predstava započinje tako da protagonistica Marina Abramović visi na križu obješenom iznad pozornice, a oko ruku joj gmižu zmije. Pod njom, na sceni, hrpa goveđih kostiju, koje glođu psi (ponekad samo jedan, ako - kao što je bio slučaj

She Boom



na jednoj izvedbi predstave - drugi pas nije raspoložen za pojavljivanje pred publikom i skriva se iza pozornice). Uvodna scena, koja traje desetak minuta i dočekuje nas već prilikom ulaska u gledalište, završava upravo staromodno teatralno - spuštanjem zavjese. Time je performans u pravom smislu okončan, jer ponovnim podizanjem zavjese započinje kazališna predstava. *Biografija* je predstava, koja je napravljena profesionalno, estetizirano, na trenutke vrlo duhovito, koja ima i pedagoške kvalitete u smislu svojevrsnog umjetničkog uvodnog eseja u "lik i djelo" izvođačice Marine Abramović, također i predstava koju bez krzmanja možemo proglasiti vrhuncem kazališnog programa Mesta žensk, ali je ujedno i predstava koju nikako i nipošto ne možemo okrstiti performansom. Pokušaj žanrovske odrednice, kojega je autorica kritičarka najutjecajnijeg slovenskog dnevnog lista, da je naime *Biografija* "performans, čija je forma teatralna", zato valja okrenuti i reći: ne, upravo suprotno, *Biografija* je teatar, čija je forma performativna.

Ako dakle predstave Claude Wampler i Marine Abramović "čitamo zajedno", moramo zamijetiti radikalnu regresiju forme: performans, koji je sedamdesetih godina predstavljao stjegonošu negiranja rigidnih formi umjetnosti (i to čak dvije u jedan mah: likovne i kazališne), u devedesetim je reintegriran u reprezentacijsku strukturu kazališne predstave, a njegova je subverzivna moć reificirana na funkciju sentimentalne reminiscencije, arheološkog ostatka, muzealiziranog artefakta. Na tu pojavu naravno ne treba gledati moralistički, treba je znati misliti kao produkt svojega vremena i materijalnih datosti, koje diktiraju upravo takav modus njene pojavnosti.

Marini Abramović valja priznati da ima smisla za samoironiju kada u jednom intervjuu iz 1996. godine kaže da se osjeća kao "bakica umjetnosti performansa" *(I feel like a Grandmother of Performance Art)*. U Ljubljani je pak izjavila da danas, krajem devedesetih, nema smisla (pro)izvoditi performanse na način, kako su to radili sedamdesetih. I s time se nije teško složiti. Ali, paradoksalno, stoji i njena druga tvrdnja da umjetnik (ili umjetnica) mora znati (ili barem intuitivno "osjetiti", "slutiti") kada je došao trenutak praznine, zasićenja, bezidejnosti, i kada bi trebao (trebala) donijeti odluku da prestane sa svojim umjetničkim djelovanjem. Ono što Marina Abramović nije rekla, već je samo naoko ovlaš spomenula u svojoj predstavi *Biografija* ("money problems", "career decisions" i slično), jest položaj producenata umjetničke robe na tržištu umjetnosti, što moralističku kritiku iz prethodne rečenice prizemljuje na gruba tla materijalne realnosti. Za neke idealističke uznesenjake možda "banalnost" nedostojna neokaljanih visina uznositog umjetničkog poslanstva; za druge, koji ne bježe od tvrde životne realnosti da i umjetnici, kao i njihova publika, kako bi rekao Brecht, "danas privređuju današnji novac i danas jedu današnju govedinu", nezaobilazni materijalni uvjet svekolike umjetničke produkcije.

Podvucimo na kraju podebljom crtom: četvrti festival Mesto žensk u potpunosti je opravdao svoje postojanje, i kvalitetom ponuđenog, i odzivom publike, koja je, premda dobrano izmrcvarena cijelim nizom festivala, koji su neposredno prethodili Mestu žensk, ipak dolazila u velikom broju.

Aldo Milohnić je teoretičar iz Ljubljane i član uredništva Frakcije

Tijelo od Istoka do Zapada

Piše: **Bojana Kunst**



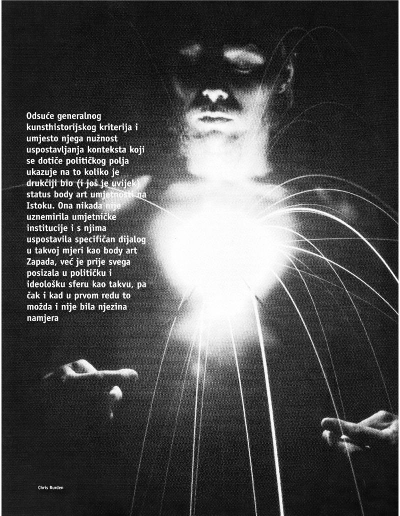
Petr Šembera

Dodirna točka priloga koji slijedi neke su manifestacije i izložbe koje su se iznenađujuće brzo, jedna za drugom, zbivale ovog ljubljanskog ljeta i jeseni, a potom su bile slučajno (ili ne) popraćene i sličnim događajem u Beču. U rujnu je u Ljubljanskoj *Modernoj galeriji* završena izložba *Body and the East*, slijedila ju je velika retrospektivna izložba **Marine Abramović**, čiji je početak koincidirao s devet noći u *Galeriji Kapelica* pod naslovom *Eksplicitne seksualne prakse kao umjetnički izraz*. Kako bi tijela bilo još više, na jesen je također završila i velika retrospektivna izložba performansa i akcijske umjetnosti u Beču, pod naslovom *Out of Actions*. Sve manifestacije (s iznimkom bečke koja ima nešto širi opseg) predstavljaju umjetničke prakse koje u središte zanimanja postavljaju tijelo i neke najradikalnije umjetnike koji su duboko obilježili umjetnost 20. stoljeća. Odlična prilika, dakle, da ponovno progovorimo o tijelu i o različitim kontekstima unutar kojega je ono izloženo.

Bečka je izložba, pod naslovom *Out of Actions* i s podnaslovom *Akcijska umjetnost, body art & performans* 1949.-1979., bila historijski i retrospektivno zamišljena. Autor izložbe **Paul Schimmel** priredio je putujuću izložbu s domicilom u Los Angelesu (*Muzej moderne umjetnosti*), sistematičan pregled akcijske umjetnosti, koji od herojčkih gesti apstraktnog ekspresionizma, preko redukcijskih tendencija minimalizma, do gubitka objekta u konceptualnoj umjetnosti, na različite načine daje primat procesu stvaranja nad umjetničkim objektom. Taj odmak od izoliranog, autonomnog i institucionaliziranog umjetničkog objekta kojeg s pijedestala skidaju još **Duchamp** i avangardni pokreti, traje, prema Schimmelovom mišljenju, konstantno od 1949. godine nadalje, i on naglašava prije svega vremensku dimenziju umjetničkog djela. Tako je reprezentacijska mreža transformirana u fluidni i neuhvatljiv stvaralački tijek, u kojem ne samo da nestaje objekta, već je i pozicija subjekta posve drukčija. Ne radi se, dakle, samo o transcendiranju reprezentacije, već o blokiranju, prohibiciranju i uspostavljanju novih tragova. Prednost stvaralačkog procesa nad umjetničkim djelom Schimmel konkretno izvodi iz radikalne promjene svijesti nakon Drugog svjetskog rata, nakon suočavanja s atomskom bombom i holokaustom, kao i realnom mogućnošću nestanka svijeta, što umjetnika suočava s krhkošću i lomljivošću stvaranja samog.[1] Ta je prednost, također, umjetničko-povijesni kriterij, odnosno kustosov formalni zajednički nazivnik koji nekako obilježava baš svaku umjetničku praksu u godinama koje slijede i njihovu zapletenu reprezentacijsku mrežu. Taj specifičan odnos subjekta i objekta (gdje je ovaj drugi sve manje prisutan, a nadomještaju ga nestabilni/interpretativni/dokumentarni oblici kao što su video, relikti, fotografija, zapisi, opisi) zrcali se kod **Pollocka**, koji plešući i tresući boju po položenom platnu stvara sliku, kod **Fontane** i njegovih zareza u platnu, kod **Rauschenbergovih** slikarija s budilicom koja mu određuje vrijeme slikanja, kod **Spoerrijevih** gastronomskih instalacija i samodestruktivnih strojeva **Jeana Tinguelyja** i, naposljetku, čime izložba i završava, u body artu koji se počinje razvijati šezdesetih i dostiže svoje stvaralačke vrhunce sedamdesetih godina. Svaki od 150 predstavljenih umjetnika na toj izložbi, tako, na svojstven način uspostavlja dijalog s vlastitom kreativnošću i procesom kreacije, pri tome više ili manje reflektirajući i komunicirajući s tradicijom, pozicijom i formom umjetničkog djela. Između djelovanja i objekata možemo zapaziti svojevrsne tragove koje ostavlja objekt, a mrežu tih tragova diktira još samo neuhvatljiva logika umjetnikovog djelovanja, za koju postoji isto

1 Paul Schimmel: Der Sprung in die Leere: Performance und das Objekt, u: *Out of Actions*, Zwischen Performance und Objekt, 1949-1979, katalog, MAK; Beč, 17.6.1998.-6.9.1998.

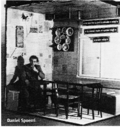
Odsuće generalnog kunsthistorijskog kriterija i umjesto njega nužnost uspostavljanja konteksta koji se dotiče političkog polja ukazuje na to koliko je drukčiji bio (i još je uvijek) status body art umjetnosti na Istoku. Ona nikada nije uznemirila umjetničke institucije i s njima uspostavila specifičan dijalog u takvoj mjeri kao body art Zapada, već je prije svega posizala u političku i ideološku sferu kao takvu, pa čak i kad u prvom redu to možda i nije bila njezina namjera



Chris Burden

tako neuhvatljiv broj motiva. Prednost stvaralačkog procesa nad umjetničkim djelom, koja prouzročuje i nestanak objekta umjetničkog djela, možemo iščitati i na drugi način; riječ je, naime, o kriteriju, unutar kojeg se otkriva već određeni kontinuitet zapadne akcijske umjetnosti. Svakidašnje političke i dnevne moralne reakcije utihnule su, umjetnost koju prikazuje bečka izložba već je uglavnom institucionalizirana, katalogizirana i dio je mita o suvremenoj umjetnosti. Schimmel tako postavlja izložbu obzirom na određeni umjetničko povijesni kriterij, pomoću kojeg uspijeva smjestiti i tako radikalne prakse u evoluciju suvremene umjetnosti, u njen modernistički projekt, koji preko čistog formalizma, minimalizma, psihoanalize, strukturalizma, političkog ili spolnog diskurza, neprestano postavlja pitanje *Was ist Kunst*. Odgovor na njega se, unatoč krvavim akcijama na početku sedamdesetih godina, još uvijek čini potrebnim.

Ljubljanska izložba pod naslovom *Body and the East* ne nudi takav generalni kriterij, jer na Istoku nikada nije bio uspostavljen dijalog s drukčijim umjetničkim praksama, ali zato već na početku nudi dvojbu; prvo kontekst Istoka, kako piše autorica izložbe **Zdenka Badovinac**, s kojim možemo riskirati da tu umjetnost još više izoliramo, a zatim i kontekst razlike uopće koju možemo vidjeti u tijelima Istoka. Kako onda razmišljati o toj razlici a da ne govorimo o njoj onim riječima koje izriče Drugi? To odsuće generalnog kunsthistorijskog kriterija i umjesto njega nužnost uspostavljanja konteksta koji se dotiče političkog polja, ukazuje na to koliko je drukčiji bio (i još je uvijek) status body art umjetnosti na Istoku. Ona nikada nije uznemirila umjetničke institucije i s njima uspostavila specifičan dijalog u takvoj mjeri kao body art Zapada, već je prije svega posezala u političku i ideološku sferu kao takvu, pa čak i kad u prvom redu to možda i nije bila njezina namjera. Radi se o stanovitoj razlici u tijelu, koju autorica izložbe označava nevidljivom, neopisivom i neoznačenom i koju možemo iščitavati stalno iznova, obzirom na kontekst. "Slične se geste u različitim prostorima različito čitaju"[2], kaže Badovinac. Pri tome moramo uzeti u obzir i marginaliziranu poziciju umjetnika na Istoku na kojeg se još i danas, kad se sva vrata čine otvorenima, gleda prije svega pomoću stereotipa. Na tu marginaliziranu poziciju i na još uvijek (nužno) nezavršen dijalog s institucijama, asociralo je, također, i otvorenje ljubljanske izložbe, na kojem je ruski akcionist **Aleksander Brener** stavljao jaja na glave nekih većih i manjih kulturnih/političkih uglednika. Svoju je akciju popratio letkom: "Zdenka (Badovinac, nap. a.) je pozvala Aleksandra da sudjeluje na ovoj izložbi. Aleksander i Barbara poslali su Zdenki dobar politički rad *Berlinski zid postoji*... No Zdenka je


Daniel Spoerri

rekla: To nije body art. Moja je izložba o body artu. No za Aleksandra i Barbaru je body art sranje, a politička umjetnost je vrlo važna. Zato stavljamo jaja."[3] Iako na prvi pogled simplificirana, Brenerova je provokacija višeslojna i kroz persiflažu i body arta i političke umjetnosti, koja rezultira pravocrtnim mangupskim činom, zapravo ukazuje na problem označavanja koje nam uvijek nekako ne uspijeva i označava tijelo kao takvo kakvim bismo ga rado vidjeli, a ne onako kakvim se stvrano pokazuje. Tijela Istoka ne nude jasne zaključke; to što su nastajala u agresivnijim sustavima i okolnostima još ne znači da su agresivnija prema sebi od tijela Zapada (usporedimo akcije Marine Abramović, **Iona Grigorescua, Raše Todosijevića** s djelima **Gine Pane, Chrisa Burdena, Rudolfa Schwarzkoglera**). To što su nastajala u nedemokratskim sustavima još ne znači da ih je potrebno iščitavati kao političke izjave, odnosno promatrati kao političke činove i opredjeljenja: To što je svaki čin izvan iznimno tijesne definicije legitimne aktivnosti shvaćan kao otpor i bio kažnjiv još ne znači da ih treba iščitavati kao otpor ili komentar. Riječ je o razlici na nekoj drugoj razini koja se tiče i ontološko/egzistencijalnog statusa umjetnika i njegova čina, kao i njegovog generalnog marginaliziranog statusa na Istoku, a ta se razlika zapravo ponaša kao lom svjetlosti koji nam se najprije otkriva kao način na koji ga gledamo. Hrvatski umjetnik **Tomislav Gotovac** šetao je gol središtem Beograda 1971. godine (vrijeme trajanja 90 sekundi), češki umjetnik **Jiri Kovanda** 1976. godine izvodi na ulici performans *Praga*: "Ponašao sam se točno prema napisanom scenariju. Moje geste i pokreti izabrani su tako da nitko od prolaznika ne otkrije da gleda predstavu." Godine 1977. uprizorio je još nekoliko takvih događanja pod istim naslovom, jedan od njih ovako opisuje: "U liftu... okrenut prema natrag, buljim u oči osobe koja stoji iza mene..."[4] Slovački umjetnik **Peter Mezulin**, na autocesti koja preko Brna povezuje Prag i Bratislavu, pozdravlja autobus iz Moravske tako da kraj ceste izvodi gimnastičku figuru *most* iza crvenog reflektora. Čeh **Petr Štembera** kalemi granu odrezanu s grma na svoju ruku, a rumunjski umjetnik Ion Grigorescu pokušava se transformirati i prekršiti prirodno stanje pomoću preoblikovanja i fotografiranja svojih genitalija. Ove, slučajno izabrane primjere koji se kreću od krajnjeg minimalizma do teatralno bolnog zadiranja u tijelo, kao i druge dokumente na spomenutoj izložbi, potrebno je iščitavati kroz palimpsestne mreže značenja i asocijacija koje se unutar njih otkrivaju. Vrlo je važno to na koji način gledamo, ali nam čak i tada spomenuta razlika želi ponovo izmaknuti. Tu igru konteksta i diskurza opisuje i autorica izložbe spominjući kako nam golo muško tijelo na fotografijama Grigorescua i Tomislava Gotovca samom svojom pojavnošću ne pokazuje direktan politički sadržaj, ali ako poznajemo kontekst, znamo da je imalo političku dimenziju već i pojavljivanje golog umjetnika u javnosti. No socijalno-politički kontekst nije dovoljan da bismo razumjeli korijene nekog ponašanja, njih moramo, naime, tražiti puno dublje, u nekim mnogo općijim pitanjima, gdje razlike između Istoka i Zapada više nisu obvezujući faktor. Pokušajmo još malo razviti njezinu tvrdnju i progovoriti o još jednom načinu gledanja, kroz koji se iščitava nekakva temeljna legitimnost na egzistencijalnoj razini, koju možemo označiti kao legitimnost, imati svoje individualno tijelo uopće, živjeti sa svojim tijelom i preko njega uspostavljati veze sa samim sobom, prirodom i svijetom. Takva egzistencijalna legitimnost, unutar koje je tijelo živo i iskusno, tijelo-subjekt (**Merleau-Ponty**) bila je u socijalističkim društvima uvijek izbrisana, negirana i nadomještena legitimitetom sustava. (Pogrešno bi, naravno, bilo zaključiti da takva legitimnost na Zapadu nije problematična, iako nekakvim generalnim legitimitetom dopušta mogućnost izbora, iako se on čini, zbog mase zrcalnih slika, problematičnim.) U bilo kojem od tih tjelesnih događaja osvjetljava nam se upravo potreba za onim živim tijelom koje je u tim sustavima bilo tako grubo otuđeno, a koje označava i zaokružuje svijet osobe i na svojstven način ga prepleće sa svjetovima drugih. To je tijelo onaj bazični skriveni impuls kojeg svakidašnjim aktualizacijama ponekad previdimo i koji uspostavlja neku razliku, čije je iskustvo neopisivo, razliku koju ne možemo precizno definirati, iako poput čežnje neprestano treperi izloženim tijelom. Druga razlika, koja se odražava prije svega u kriterijima i vrijednostima označavanja pomoću kojih govorimo o umjetnosti Istoka, vrlo je jasna i povezana s različitim statusom tjelesnog umjetnika na Zapadu i Istoku. Na Istoku taj je status bio krajnje marginaliziran i tek zadnjih godina doživljava dijalog s institucijama. O toj marginalizaciji zorno govori i sljedeća izjava češkog umjetnika **Milana Knižaka:** "Svaki put kad bi Brežnjev dolazio u Prag, policija bi me uhitila dva dana ranije i pustila nakon njegova odlaska."[5] Na Zapadu je tjelesna umjetnost, unatoč političkoj provokativnosti i brojnim kontek-

2 Zdenka Badovinac: Body and the East, u: *Body and The East*, od šezdesetih godina do danas, katalog, Moderna galerija Ljubljana, 7.7.1998.-27.9.1998., str.16.

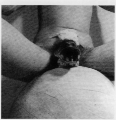
3 *Body and The East*, od šezdesetih godina do danas, katalog, Moderna galerija Ljubljana, 7.7.1998.-27.9.1998., str.188.

4 *Body and The East*, od šezdesetih godina do danas, katalog, Moderna galerija Ljubljana, 7.7.1998.-27.9.1998., str. 50-51.

stima i unatoč moralnoj problematičnosti, nailazila više ili manje na otvorenost umjetničkih institucija, mreža, kritičara i teoretičara. Šezdesetih i sedamdesetih godina još uvijek pomalo trendovska, a danas skoro već dio mitologije suvremene umjetnosti, tjelesna nam se umjetnost, barem na bečkoj izložbi, pokazuje s oblikovanim formalnim kulturno-povijesnim kriterijima, koji malo ili skoro uopće ne spominju kontekst i politički horizont. Tu razliku možemo slikovito opisati dvama ugrizima. Prvog opisuje znameniti *starješina* tjelesne umjetnosti **Vito Acconci** godine 1970., a drugi izvodi ruski akcionist **Oleg Kulik** 1997. godine u Stockholmu. "Grizem se. Moje tijelo grize posvuda kamo stupim. Nanesem boju na ugrize, utisnem otisak ugriza na različite površine"[6], kaže Acconci o svojem radu i time neposredno ukazuje na tijelo kao ono koje se opire koncepciji reprezentacije tijela kakvu nam nudi naša vlastita umjetnička tradicija - kao nešto fiksno, uokvireno i piktorijalno. Sukob tijela i načina reprezentacije bitan je dio konteksta, unutar kojeg se razvija body art i tjelesni/politički/spolni diksurz umjetnika kao što su Chris Burden, Marina Abramović, **Gina Pane, Carolee Schneemann** i također uspostavlja umjetničko-povijesni kriterij, unutar kojeg možemo generalno smjestiti te prakse. I na Istoku je taj dijalog važan, iako uvijek skriven i zapakiran u različitim kontekstima. Suština je, naime, u tome da na Istoku nekoliko desetljeća uopće nije bilo moguće ni dopušteno uspostavljanje kontrapozicije prema ustaljenim i propisanim načinima reprezentacije i svaki takav čin bio je a priori politički i marginaliziran. I sada, kad se vrata čine otvorenima, takav rad je još uvijek marginaliziran, posebice ako se pokušamo oduprijeti onoj reprezentativnoj mreži u koju nas, s obzirom na povijest i njegovo viđenje različitosti, postavlja Drugi. Oleg Kulik je taj otpor ostvario svojim napadom na izložbi u Stockholmu, kada je ugrizao nekoliko ljudi i nakon toga ga je odvela policija: "I u svezi s Kulikovim skandalom možemo reći kako Zapad estetski uživa kad gleda ruskog psa, ali samo pod uvjetom da se taj pas ne ponaša kao pas. Kad je Kulik prestao biti ukrasni umjetnički objekt - istočni susjed koji predstavlja bijedu ruskog pasjeg života - i kad se počeo ponašati tako da je začudio svoje obožavatelje, brzo su ga nazvali neprijateljem."[7] Igra razlika i pogleda pokazuje se još uvijek kao ona igra koja označava tijela Istoka i Zapada i upravo zato ta je sistematična odluka za istočni kontekst ljubljanske izložbe još važnija, jer je ponovno otvorila neke dimenzije koje su neproblematičnim retrospektivnim činovima više ili manje sakrivene.

Vrijeme je za zaključak. Živimo u globalnom selu i suvremena predodžba tijela nam se u tom selu Pro Kapital iskazuje sve više oslobađajućom, ali i jednako prijetećom. No puno tijela unatoč

Iako je taj prodor privatnoga marketinški posebno (čak perverzno) privlačan, pa moramo iznimno pažljivo lučiti raznovrsne trendovske provokacije od tijela koje stvarno pokazuje samo sebe i nesnosnu težinu svog privatnog identiteta, sam fenomen upozorava na groznu nevidljivost postojanja marginalnih tijela, koja neprestano traže mogućnost da u tom svijetu slavljenih i prezrenih tijela daju eksplicitnu individualnu izjavu, čak i po cijenu težine bolesti i krvavih tragova



Rudolf Schwarzkogler

deklariranoj načelnoj jednakosti i populističkom razumijevanju multikulturalnosti još uvijek ne postoji. O tome nam danas govore neki umjetnici tijela koji beskompromisno izlažu upravo to individualno i osobnom stigmom obilježeno tijelo, koje zapravo nitko ne želi vidjeti. Na izložbi *Body and the East* vidjeli smo i poljsku umjetnicu **Katarzynu Kozyro** koja se 1996. godine fotografirala u znamenitoj pozi **Manetove** Olimpije i tako ponovno probudila sjećanje na kontroverznu Manetovu sliku iz 1865. godine. Tu kontroverznu sliku, koja je snažno obilježila početke moderne umjetnosti i njen odnos prema marginaliziranom tijelu (tijelu prostitutke), kasnije koriste Carolee Schneemann i **Robert Morris** u performansu *Site* (1964.), koji žele skinuti plašt ograničenja u kojeg je stoljeće odjenulo Olimpiju i ujedno razgrnuti proces aktivnosti promjena i ne umjetničkoga objekta kao ikone. Katarzyna Kozyra se ne bavi više statusom umjetničkog objekta, već otkriva eksplicitno privatno tijelo (upravo ono koje nitko ne želi vidjeti) i fotografira se kao Olimpija netom nakon kemoterapije. I u Ljubljanskoj galeriji *Kapelica,* ubrzo nakon završetka izložbe *Body and the East,* u seriji događaja *Eksplicitne seksualne prakse kao umjetnički izraz,* predstavili su se autori koji su pokušali razgrnuti traumatične privatne seksualne identitete i identitete marginaliziranih skupina (**Ron Athey**, Oleg Kulik, Tomislav Gotovac, **Vlasta Delimar**, **Helena Velena, John Duncan**). Iako je taj prodor privatnoga marketinški posebno (čak perverzno) privlačan, pa moramo iznimno pažljivo lučiti raznovrsne trendovske provokacije od tijela koje stvarno pokazuje samo sebe i nesnosnu težinu svog privatnog identiteta, sam fenomen upozorava na groznu nevidljivost postojanja marginalnih tijela, koja neprestano traže mogućnost da u tom svijetu slavljenih i prezrenih tijela daju eksplicitnu individualnu izjavu, čak i po cijenu težine bolesti i krvavih tragova. Tijelo, tako, više nije temeljno razapeto između zapada i istoka, sjevera i juga, već njegov zemljovid tvori i temeljna razapetost između nevidljive marginalne sudbine i vidljive blistave jedinstvene tjelesne predodžbe. Ako kod tog prodora marginalnog, koje primjećujemo zadnjih godina, uzmemo u obzir i činjenicu da je sporno tijelo Olimpije u povijesti traumatičnih susreta s čovjekom najmanje sporno kao mehanizam automata, priča o tijelu i njegovim diskurzima, kao i načinima kako nam se pokazuje i kako mi na njega pokazujemo, ni izdaleka nam se ne čini zaključenom, već se s razvojem suvremene tehnologije zapravo tek razgranala. Iako nam se možda zbog svih bolesti i rana ponekad učini kako smo došli do ruba, ni izdaleka nismo stupili tamo ili, pak, prijeko. Očekuje nas, naime, ni manje ni više nego tijelo novoga tisućljeća.

Prevela sa slovenskog Jagna Pogačnik
Bojana Kunst je dramaturginja i teoretičarka iz Ljubljane

5 *Body and The East*, od šezdesetih godina do danas, katalog, Moderna galerija Ljubljana, 7.7.1998.-27.9.1998., str. 23.
6 *Out of Actions*, Zwischen Performance und Objekt, 1949.-1979., katalog, MAK, Beč, 17.6.1998.-6.9.1998., str. 91.
7 Renata Salecl: Love me Love my dog, u: *Index: Contemporary Scandinavian Art and Culture*, 1966., nos 3-4, str. 177.

"Moj rad uglavnom se vrti oko zamisli i slika povezanih s pojmovima iskrivljenosti, privatnosti, sjećanja i izloženosti. Iskrivljenost je način gledanja na ljepotu. Privatnost je način gledanja na predstavu. A ples način uspostavljanja stvari koje su zbog srama, nelagode i nesigurnosti teško izrecive; razotkrivanje onoga što riječi ne mogu izreći."

Meg Stuart

Piše: **Ivica Buljan**

Za **Meg Stuart** pročulo se početkom devedesetih. **Jean-Marc Adolphe,** današnji voditelj plesne sekcije Teatra Bastille, organizirao je seminare s obećavajućim mladim koreografima, sluteći skori zamor beneluške scene. Od njegovih štićenica isplivale su **Vera Montero** i Meg Stuart, danas svjetski priznate. Adolphea sam upoznao nedugo zatim. U mrzlom bretanjskom maršu za Bosnu opisivao mi je senzacionalnu predstavu "Disfigure Study" Meg Stuart. Prilika je bila iznimna. Rennes, lokalna prijestolnica s ruba zamislive Europe imao je tada najbolju kazališnu kuću u Francuskoj. Govorili smo, neartikulirano, o povratku modernizma i uz kuhano vino zaključili da je vrijeme romantične faze u plesu (čitaj postmodernizma) zauvijek iza nas. Pojavila se djevojka koju više nije zanimala formalna inovacija već brutalna gesta.

Nova heroina rođena je 1965. u New Orleansu, a u New Yorku studirala ples na NYU od 1983. Nakon diplome pleše u The Randy Warshaw Dance Company i radi kao asistentica koreografije. U isto vrijeme pleše u poznatim nezavisnim produkcijama kod **Nine Martin** i **Lise Kraus.** International Dancefestival Klapstuk odabire je između mnoštva mladih koreografa i nudi joj samostalni projekt. To je bio danas već prijelomni "Disfigure Study", originalna transpozicija **Francisa Bacona** i ranoga **Picassa.** Baconove slike prikazuju tijela u prostoru bez jasnih perspektiva. Iste elemente nalazimo kod Stuartove: ona ne gradi svijet, ni kazališni krajolik, samo ponegdje izniču pojedinačni prostori. Tijela nisu spolno odrediva, nema iluzije, zavođenje je ohlađeno, dojam gotovo mazohistički, ali nema jasne namjere. Stuartova ima snažnu muskulaturu (**Madonna** je željela imati istu na turneji Girlie Show) koja izaziva električnu napetost u predstavi. Nakon dominacije geometrije, pojavila se zvijezda koja je jednostavno htjela reći da ljudi vole ples zbog seksualnosti pod imenom umjetnosti.

Uslijedio je "No Longer Readymade" iz 1993. (s nagradom kazališnih kritičara na Sommertheaterfestivalu u Hamburgu) i "No One Is Watching" koje su obišle svijet. Veliki obrat i izlazak iz uskog kruga znalaca u orbitu slavnih bila je tridesetpetminutna predstava "Swallow my Yellow Smile" iz 1994., zajedno s **Viom Lewandowsky** urađena za Baletnu trupu Deutche Oper iz Berlina. U Belgiju je pozivaju 1994. i otada je Bruxelles adresa na kojoj će utemeljiti vlastitu skupinu Damaged Goods. Prva je Amerikanka i stranac uopće kojoj flamanska vlada dodjeljuje titulu Počasnog ambasadora kulture. S velikom podrškom tamošnjih institucija posvećuje se istraživanju plesno-likovnih instalacija. Taj spoj nije novina u američkom apstraktnom plesu. **Merce Cunningham** i **Trisha Brown** u svim svojim predstavama naglašavali su važnost vizualne komponente, iako se kod njih radilo o dva paralelna svijeta, o postmod-



Splayed Mind Out

ernističkoj montaži, a rijetko o robustnoj interakciji.

Ples u multipozorničkom projektu Meg Stuart "Insert Skin" ne govori isključivo o tijelu, već više o svijetu oko njega. Izvođači joj nisu samo profesionalni plesači, već umjetnici iz različitih područja okupljeni oko ideje kostima kao tjelesne instalacije. U projekt je pozvala prvu ligu vizualnih umjetnika. **Ann Hamilton, Bruce Mau, Lawrence Caroll, Lawrence Malstaf** i **Gary Hill** pripremili su za nju instalacije koje će biti realizirane narednih godina. "Remote" s Bruceom Mauom za White Oak Dance Project **Mihaila Barišnjikova** i "Splayed Mind Out" s Garyjem Hillom urađen za Documentu X u Kasselu lansirali su je u sam vrh. Odabirući je za gostujućeg koreografa svoje kompanije, Barišnjikov je simbolički stavlja uz bok **Twyli Tharp** i **Marka Morissa.** Spoj genijalnog plesača i mlade i drske umjetnice obilježio je početak prošlogodišnje sezone. U projektu s Barišnjikovom možda se najbolje očitava moto Stuartove da ples proizlazi iz opuštenoga tijela. Iz njega stvara koreografiju, odnosno skulpturu, što naravno nije isto kao kreacija koreografije iz samoga pokreta.

"Splayed Mind Out" odmah nakon premijere uvršten je u programe najvećih europskih kazališta. Činjenica da je premijera unaprijed selektirana za teško probojnu kasselsku Documentu govori o trenutnoj težini Stuartove. Projekt se razvija iz skulpture koju čine isprepletena tijela četvero plesača. Work-in-progress ovdje nije oznaka formalne nedovršenosti, već je doslovce svaka izvedba drukčija u trajanju, sadržaju i kvaliteti pokreta. Riječ je o transakciji, *dealu* između vremena, jezika i tijela. Tijela se čine kao neprepoznatljivi neobični predmeti. Predstava je skup razlomljenih slika, a svaka od njih ograničena je kratkim trajanjem što ne dopušta brzo lociranje i intertekstualnu analizu, a u kompozicijama se bitno razlikuju. Gary Hill je izvođač s vlastitim tekstom i zvučnom podlogom u kojoj se miješaju dijelovi izgovorenih rečenica, udarci rukama po tijelu, zvukovi pada na pod. Instalacija je tijelo umjetnika. Njegov glas postaje pokret. Svjetlo signalizira izlazak živih elemenata iz cjeline, odvajanje prstiju, ruku, leđa, glave. Temeljne oznake Stuartinog stila su borba sa silom teže i neprestana transformacija mobilne skulpture. Prostor je nestalan, vrijeme diskontinuirano. Stuartova gradi bizarnu, kompliciranu kompoziciju koja je unatoč stanovitoj zatvorenosti zavodljiva poput glazbe koja ne ostavlja puno vremena analizi nego osvaja u dahu prije nego se priberemo od onoga što smo čuli i vidjeli. Naslov nije "Splayed Body Out" već "Splayed Mind Out" što ukazuje na radikalnu razdvojenost tijela i misli u svakom prizoru. Žena sjedi leđima okrenuta publici, pokušavajući otraga pisati po vlastitoj koži, a uvećan prizor projicira se na ekran. Mazohistički prizor uživo na slici prikazuje odsutnost fizičkoga, ljepotu čina i dvosmislenost geste. Kvartet se dijeli na dva likovno strogo odvojena dueta koji pokušavaju sinkrono izvesti neritmičku minijaturu što stvara dadaističke nesporazume dodatno pojačane ili izolirane govornikovim glasom. Plesači doslovce rukama čupaju riječi iz usta izbacujući ih u prostor. Projicirani pokreti ruku doimaju se kao izgovorene riječi. Najduži prizor s Hillovim stablom čije se krošnje njišu na vjetru učinjen je kao živa instalacija. Desnom rukom plesači se opiru o tlo, publici okrenuti leđima i plešu oko vlastite osi. Apstraktna slika postaje emotivni vrhunac predstave. Hillova instalacija poput obiteljske snimke koja oživljava "izgubljeno vrijeme". Kraj je danas već prepoznatljiva, intimna scena Meg Stuart. Na prizorištu ostaje plesačica koja jednim prstom kruži po licu, a drugim po tlu riše obris svoga tijela vraćajući stvari u početni red. Koreografija nije narcističko istraživanje namijenjeno privatnom plesnom jeziku. Meg Stuart fascinira radikalnošću, idejom i misaonošću koja stavlja točku na dominantni plesni koncept osamdesetih i prve polovice devedesetih, što ga je najbolje predstavljala **Anne Terese de Keersmaker** i njezine Rosas. Kod Stuartove se više ne može govoriti o postmodernizmu, već o robustnom povratku modernizmu.

Ivica Buljan je član uredništva Frakcije

Edukacija o edukaciji

Piše: **Darko Lukić**

Suvremeno se kazalište u svojoj teoriji i praksi počelo razvijati puno brže nego što su inertni i u svojoj biti konzervativni sveučilišni sustavi u stanju pratiti

Tri velika međunarodna skupa u 1998. godini posvećena kazališnoj edukaciji i znanstvenom pristupu suvremenoj kazališnoj izobrazbi, na tri različite točke svijeta, pokazuju, unatoč svim svojim različitostima potpunu suglasnost oko činjenice da je umjetnička izobrazba u svijetu, u ovom slučaju kazališna, na kraju tisućljeća suočena s ozbiljnim problemima i izazovima i da valja krajnje marljivo prionuti na posao kako se u nastupajućem tisućljeću ne bi, ovakva kakva jest, pretvorila u vlastitu karikaturu i smetnju samome kazalištu.

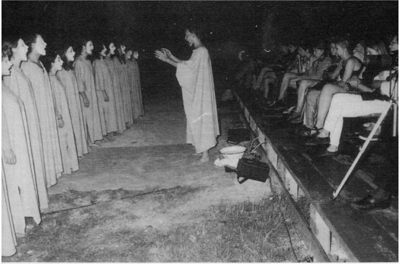
Riječ je o (ECUM) u brazilskom gradu Belo Horizonte, u lipnju 1998., na kojemu je uz goste iz svijeta sudjelovalo preko osam stotina studenata, asistenata i profesora svih brazilskih sveučilišta, zatim o skupu što ga je u rujnu, u turističkom mjestu Droushia na Cipru organizirao ITI UNESCO kao prateći dio simpozija o suvremenim mogućnostima antičke grčke drame, susretu kazališnih škola i akademija iz deset zemalja Europe, SAD, Australije i Afrike, te, konačno, o (ELIA), održanom u studenom 1998. u Helsinkiju uz sudjelovanje više od šest stotina predstavnika sveučilišta, škola i instituta iz Europe, Kanade, Australije, SAD i Latinske Amerike.

Već same teme na sva tri skupa, kao i izbor predavača i moderatora diskusija, ukazuju na to da se kazališna izobrazba izdvojila unutar kazališne umjetnosti kao samosvojan dio. Ukoliko je počela, i sve donedavno bila njegovom čvrsto sraslom sastavnicom, i sve do ovoga stoljeća postojala samo kao prateći dio kazališnog života (obrazovanje unutar teatarskih ustanova i dramskih studija kao popuna vlastitog kadra), očito je danas, korak do trećega tisućljeća, postala izdvojenim dijelom.

To razdvajanje upozorava, naime, na to da se suvremena kazališna situacija u događanjima na sceni i u teorijskim razmatranjima na jednoj, i sustav kazališnog školovanja na drugoj strani, sve manje susreću i sastaju, a sve ozbiljnije razilaze i razdvajaju.

Što je tome razlog?

Prema zaključcima i upozorenjima (koji put uistinu dramatičnim apelima) koji su se mogli na sva tri skupa čuti, dogodilo se nešto na prvi pogled paradoksalno i neprirodno. Suvremeno se kazalište u svojoj teoriji i praksi počelo razvijati puno brže nego što su inertni i u svojoj biti konzervativni sveučilišni sustavi u stanju pratiti, pa se edukacija, kao rad s mladima i nešto što bi po logici stvari trebalo biti korak ispred prakse u kazalištima, njezina budućnost, zaustavila na nadiđenim i u praksi obesmišljenim metodama i postupcima, proizvodeći, najgrublje rečeno, kadrove za kazališnu prošlost. Još grublje rečeno, kadrove s kojima suvremeno kazalište nema što raditi, a još grublje rečeno nespremne kadrove koje onda kroz suvremenu praksu valja iznova, nakon beskorisne diplome, tek školovati. Koliko god je ovakva slika izazvala otpor i neri-



jetko glasno negodovanje osobito starije generacije pedagoga, ona se očito postavila kao ozbiljan problem, za koji je moguće navoditi argumente *pro et contra*, ali se problem kao takav više ne može ignorirati.

"Groningenska izjava"

Upravo od pedagoga, međutim, dolazi iz Danske radni dokument podnesen u Helsinkiju kao takozvana "Groningenska izjava" u devet točaka, koji stvari postavlja još dramatičnije nego što su ovdje ukratko rezimirane.

Danci su, naime, kao i Nizozemci, sedamdesetih godina ovoga stoljeća ustanovili da se sustav umjetničke izobrazbe na školama i akademijama čvrsto drži prošlosti, da se stvari u umjetničkoj praksi mijenjaju velikom brzinom i da škole te promjene uopće ne pokušavaju pratiti, držeći se sveučilišne organizacije i metoda devetnaestoga stoljeća. Zato su na državnoj razini pokrenuli i do kraja osamdesetih sustavno proveli reformu i modernizaciju umjetničkog školovanja. Samo dvadesetak godina, međutim, bilo im je potrebno da bi ustanovili kako je i tako osuvremenjen sustav opet postao zastarjelim i neusuglašenim vlastitom vremenu.

Ne zapadajući u radikalizme kakvih se u referatima moglo čuti, da su, naime, neočekivano brzo kompjutorizirane svijeta i Internet-era izmijenili planet i da "nitko stariji od 25 godina danas tom svijetu više ne pripada", ali ni u drugu krajnost konzervativnih zagovornika "da najprije valja naučiti tablicu množenja da bi se moglo doći do diferencijalnog računa", Groningenska izjava poziva na raspravu (i djelovanje) navodeći devet najbitnijih problema. U prvom redu, detroniziranje "apsolutističkih ideologija" u umjetničkoj edukaciji, što u kazalištu znači, primjerice **Stanislavskog** ili **Brechta** ili pak **Grotowskog** ili **Le Coqa**, i njihovo stavljanje u potpuno istu razinu sa svim ostalim mogućnostima, modelima i metodama rada u sustavu jednakovrijednosti i jednakopravnosti. Zatim, liberaliziranje državnopravne regulative u slučaju umjetničke edukacije, a prema kojoj , na primjer, diploma sveučilišne škole iz devetneastog stoljeća formalno-pravno u društvu vrijedi više od pedeset workshopa privatne škole, ma bili oni i kod najvećih umjetnika ili najuglednijih suvremenih pedagoga, unatoč golemom nerazmjeru stečenog znanja i osposobljenosti. Nakon toga, poticanje različitosti svake akademije (koje danas u Europi, više ili manje, u organizacijskom smislu sve nalikuju jedna na drugu, i, što je još gore, nalikuju fakultetima građevine ili ekonomije unutar svojih sveučilišta) kako bi svaka akademija, sukladno njenim vlastitim potrebama i okruženju, ali i vlastitim korijenima i tradiciji, te konceptu njenih pedagoga, pronašla vlastiti model organizacije i ustroja. Predlaže se i ustanovljavanje europske godišnje nagrade za nove metode u umjetničkoj edukaciji, zatim maksimalna otvaranja škola i akademija prema gostujućim pedagozima, te omogućavanje pedagozima da za praktični rad u umjetnosti, svoje vlastito umjetničko djelovanje, budu plaćeni i od škole, jer je taj rad nedvojbeno i dio njihovog profesionalnog istraživanja i usavršavanja. Mora se, prema tom radnom papiru, uzeti u obzir da u gospodarstvu danas kvaliteta bitno potiskuje i nadilazi kvantitetu, pa bi se toga valjalo držati i u umjetničkoj edukaciji, a s tim u vezi sugerira se tehnomenadžerski pristup umjetničkim školama po načelu "dobra edukacija je dobar posao, loša je loš" i u tom kontekstu i sustav različitog plaćanja pedagoga po načelu "koliko umjetnosti toliko i novaca".

Nešto slično već postoji u praksi umjetničkih škola u SAD, što je potpisnik ovih redaka osobno iskusio na Tisch School of the Arts New York University, Columbia University te Ohio University. Profesor je, naime, dužan na kraju svakog sata postaviti nimalo kurtoazno pitanje studentima "je li sve jasno" i "jeste li zadovoljni". Ako li je odgovor ma i u jednom pojedinačnom slučaju negativan, dužan je nastaviti rad dok se stvar ne razjasni. Ne plaćaju, uostalom, studenti tolike desetine tisuća dolara školarine da bi se sata izašli nezadovoljni stečenim znanjem. Reizbor profesora, razumije se, u takvom sustavu uveliko ovisi o mišljenju njegovih stude-

Od svih sredstava koje Vijeće Europe i Europska zajednica odvajaju za bržu integraciju bivšeg istočnog bloka kroz različite programe, gotovo šezdeset posto ih otpada na edukacijske projekte i programe

nata i njihovim stečenim znanjima i sposobnostima. Pritom upravo to pitanje plaćanja školarine bitno mijenja red odnosa, ali u Groningenskoj izjavi upravo se na tom suvremeno-tržišnom odnosu dotiče niz bitnih pitanja.

Dokument je, u svakom slučaju, nakon višesatne i nerijetko oštre diskusije, proslijeđen odgovarajućim tijelima Vijeća Europe, ne bez iskazanog straha da će, s obzirom na tromost i sporost birokracije, bude li i usvojen, već u tom trenutku biti zastario.

Neovisno o ovom prilično radikalnom istupu danskih pedagoga, u načelu su se na sva tri skupa iskazale neke temeljne razlike u samom poimanju sustava kazališne edukacije, koje su najvidljivije na crti što se sa sigurnošću može povući na osnovi razlikovanja unutar Europe na istok i Zapad (zapadnoeuropske zemlje i " zemlje u tranziciji", kako se tepa bivšem kompartlageru), zatim u svjetskim okvirima na crti razlikovanja tradicionalizam - avangardizam, te svuda, temeljno (a možda i najbitnije) po načelu poimanja edukacije kao *poučavanja* u smislu pedagoškog (pred)vođenja, ili pak kao *učenja,* u smislu djelatnog procesa profesorsko-studentske suradnje.

U prvom slučaju profesori, s motrišta vlastitog autoriteta i neprijepornog ugleda te neupitnoga znanja propisuju studentima modele, načine i obrasce edukacije koje ovi oponašaju i na kraju usvajaju. Bitan je naglasak na satovima akademske nastave. U drugom slučaju kroz istraživačko-laboratorijski rad pedagozi i studenti dolaze do rješenja, od kojih zajednički imaju koristi, i najčešće je tu naglasak prije svega na praksi, točnije vježbi, pokusu i predstavi.

Prvi model u pravilu proizvodi klase (imenovane po imenu profesora-voditelja klase), u drugom slučaju proizvodi pojedince, kazališne osobe imenovane svojim vlastitim imenom i prezimenom.

Prvi je model prisutniji u Europi (opterećenoj povijesnim naslijeđima sveučilišta kao ustanove), dok je drugi znatno prisutniji u Novom svijetu (u pravilu manje opterećenom težinom naslijeđa).

U načelu, zapadnoeuropske se škole nadalje još dadu razlučiti na muzeje i okamenjene spomenike devetnaestog stoljeća, (ono kad gospodin profesor dođe, važan i natmureno uman u amfiteatar, a studenti puni strahopoštovanja istog trenutka povade bilježnice ne bi li svaku izgovorenu mudrost odmah zabilježili i što točnije naučili za ponavljanje na ispitu) i na avangardističke, u duhu revolucije sedamdesetih (ono kad profesor na ispitu mota joint a student na "afteru" od extasyja s čuđenjem gleda tu povijest narkomanije kao davni film).

U prvom slučaju profesor brižno izdiktira popis literature, a studentima je valja samo napamet naučiti. U drugom slučaju, profesor im kaže kako je on njihov frend i kako je njegova klasa zapravo komuna "djece cvijeća", pa onda oni doma po Internetu traže podatke o tome što su to "Djeca cvijeća" ne bi li frenda razumjeli o čemu govori.

U prvom slučaju pedagogija je pojmljena kao kloniranje profesora u mlađe tjelesne forme, a u drugom kao intenzivan razvoj osobnosti i slobode. Naravno profesorove.

U oba slučaja edukacija može biti uspješna u smislu formalno-tehničkog osposobljavanja mladeži za određene vrste poslova koje stari već uspješno obavljaju, ali sraz s praksom umjetničkog stvaranja nakon toga ostaje kao bolan problem.

Upravo protiv toga skandinavske akademije i neke škole u zemljama Beneluxa te u Velikoj Britaniji danas vode bitku, upozoravajući na besmislenost "obrazovanja za prošlost" i štete koju to nanosi budućnosti. Osim toga, s motrišta problema demokracije i ljudskih prava, rad s mladima (kojima je zbog njihovih godina i neznanja tako lako manipulirati) predstavlja najviši stupanj društvene odgovornosti, od koje nikakve akademske titule i časna zvanja ne mogu nikoga amnestirati.

Drugovi profesori i gospoda studenti

Za naše uvjete i iskustva, međutim, kontekst "zemalja u tranziciji" sa svojim iskustvima svakako je najzanimljiviji i najpoučniji.

Nasuprot navedenim zapadnim modelima postoje istočni modeli, sukladno povijesnim i političkim okolnostima više ili manje derivirani iz ruske škole. Dobra su stvar u tim školama Stanislavski i Brecht, još jedino u SAD toliko idolopoklonički proučavani. Loša je stvar duboka nesvijest o vrijednosti individualizma i putova k oslobađanju različitosti i osobnosti, bez čega uglavnom nema ozbiljnog umjetničkog stvaranja. Formalno-tehnička strana te edukacije uglavnom (gotovo u pravilu) fascinira. Putovi kojima se do nje, međutim, dolazi, nerijetko više nalikuju teškom drillu na vojnopolicijskim akademijama negoli suvremenom poimanju pedagogije i, posebice, umjetničkog odgoja.

Unutar tih istočnoeuropskih edukacijskih sustava, međutim, otvaraju se tri različita modela nadilaženja ostataka kako mračne, tako totalitarne prošlosti pa i šire.

Za svaki model autor ovih redaka ima doživljeni primjer.

Prvi je najgori i neka nam bude dopušteno nazvati ga jeftinom i lošom kazališnom šminkom ili "lakirovkom". Stari profesori ne oslovljavaju se više međusobno s "druže" i "drugarice", zaglavlja diploma nemaju više petokrake opasane snopljem sijena i klasjem žita, studente se više ne odvodi organizirano na prvomajske priredbe s recitacijama, ali su u biti svi drugi segmenti od metoda do odnosa ostali netaknuti. Pokusi i nastava uglavnom traju do besvijesti, ne zbog kakve stvarne potrebe, nego zbog "rad oslobađa" mentaliteta profesora koji pod radom podrazumijevaju broj sati provedenih u radu, neovisno o ciljevima, potrebama i smislu tog rada. Rad koji je

samome sebi cilj i smisao tipičan je za poslodavce koji mu drugog cilja i smisla ne znaju. Na primjer u zatvorima s prisilnim radom.
Primjer : U Helsinkiju profesor jedne od pet rumunjskih kazališnih akademija ponosno govori kako su studenti u školi "od jutra do mraka, najčešće i vikendima", pri čemu brižni profesori ne dopuštaju studentima na prve tri godine studija nastupati u profesionalnim kazalištima niti snimati za film i televiziju. Šokirana činovnica Vijeća Europe, kojoj je isti netom gurnuo u ruke zahtjev za financijskom potporom njegovoj školi, pita ga kako mu pada na pamet tražiti ECU iznose u situaciji "kad očito rasipate novac vlastitih poreznih obveznika na uzdržavanje ne samo beskorisnih nego čak i štetnih ustanova".
Drugi je put onaj što bismo ga uvjetno mogli, u najnegativnijem značenju te riječi, nazvati "amerikanizacijom", i to shvaćenom upravo u onom pogrešnom smislu te riječi nad kojom se tako aristokratski duboko zgražaju svi eurofili koji u pravilu ne govore engleski, ne koriste računala i ništa ne znaju o SAD. Potpuno, dakle, izvan kulturnocivilizacijskog konteksta i ikakvih stvarnih potreba, istočne se studente tu pripravlja i osposobljava za nekakav imaginarni Hollywood i Broadway, koji, međutim, ni u SAD nigdje izvan Los Angelesa i New Yorka uopće ne postoje niti mogu postojati.
Primjer: Na Cipru nastupaju studenti bjeloruske akademije iz Minska s "Orfejom i Euridikom" prilagođenim kao rock-pop-musical. Užas u gledalištu dostiže vrhunac kad sjajni studenti, pjevajući i plešući, uzimaju u ruke gitare od stiropora i šper-ploče i navlače svjetlucave kostime od plastike u stilu davne pop skupine ABBA. Dvije profesorice, dame časnih godina u blještavim košuljama (u ovom slučaju pak nije riječ o kostimu nego o privatnoj svečanoj odjeći), obje brižno počešljane "na sarmice", budno sa strane pozornice broje prstima taktove, cupkaju nogom i domahuju im rukama kao športski treneri svojoj momčadi s klupe. Uzbuđene su do krajnjih granica predinfarktnog stanja. Kako i ne bi? Njihova vježba upravo pokazuje svijetu kako su, eto, dvije animatorice kulture iz sovjetskog kolhoza desetljećima sanjale ideološki grješne snove o bliještavilu kapitalističkog kazališta, i konačno ga uzmogle sa svojim studentima proizvoditi, u državi s još uvijek planskim gospodarstvom.
Nakon predstave, upravo američki profesor odlazi studentima u garderobu reći: "Djeco, sjajni ste. Talentirani, marljivi, sposobni... jedino... kad diplomirate, molim vas, zaboravite sve što su vam vaši profesori ikada rekli o kazalištu, jednostavno zaboravite, kao ružan san."
Taj ružan san, međutim, u njihovom slučaju traje punih pet godina.
Treći je put najbitniji i moguće je da upravo on, spojem obimnosti i složenosti istočnog sustava školovanja sa suvremenim zapadnjačkim, istraživačkim i individualističkim pristupom otvori najkorisnije stranice u svjetskoj kazališnoj edukaciji. Pritom se tu zadržava širina općeg obrazovanja (književnost, drama, estetika, psihologija, vještine, glazba) klasične istočnoeuropske škole, ali uz to se uvodi iz zapadnoeuropskog iskustva otvorenost, tragalaštvo, sustavi "workshopa" i "master class" edukacije, spremnost na procese "otvorenog obrazovanja" i stalnog učenja, te iz iskustva SAD takozvani program "kontinuirane edukacije" koji omogućuje stručno usavršavanje u vrijeme školskih odmora između semestara, kao što su različite ljetne škole, studijska putovanja, zimski "blagdanski seminari", kao i dodatno učenje za već svršene studente, mlade profesionalce pa čak i postdoktorska školovanja, gdje se diploma, pa čak i doktorat, danas nipošto više ne drže (jer i nisu) krajem potrebne izobrazbe i stručne osposobljenosti.

U tome su najdalje otišli od "zemalja u tranziciji" Česi, Mađari i Bugari. Od njih se doista treba učiti kako se treba učiti.
Primjer: Od svih sredstava koje Vijeće Europe i Europska zajednica odvajaju za bržu integraciju bivšeg istočnog bloka kroz različite programe, gotovo šezdeset posto ih otpada na edukacijske projekte i programe. Riječ je, naravno, o dubokoj svijesti da zemljama bivšeg komunizma ni danas uopće ni najmanje ne nedostaje ideja i talenata (njima su, uostalom, hranili Zapad desetljećima), nego na svim razinama, od politike preko gospodarstva do umjetnosti i pedagogije, nedostaje stručno osposobljenih ljudi koji znaju kako funkcionira suvremeni sustav Zapadne Europe. Da bi se takvi kadrovi osposobili, i na vlastitim uvjetima, prema vlastitim potrebama primijenili nova znanja, te da bi zamijenili masu ranije stečenih znanja koja je rušenje Berlinskog zida jednostavno učinio neupotrebljivim, osim prirodne generacijske smjene potrebno je i skraćeno vrijeme ubrzane edukacije tih "novih" kadrova. Prag, Budimpešta i Sofija primaju danas najveće novce iz svih ovih programa, upravo zato što su ponudili programe edukacije o edukaciji, što su pristali učiti, ali i poučavati, ponudili zajedničke projekte od obostrane koristi i interesa i u pravilu spojili umjetničko stvaranje s procesom edukacije, dok one zemlje koje bi potrčale na brzinu u Europu tek tako što kažu "platite nam da vam na vašim festivalima prikažemo naše predstave" ostaju uglavnom bez odobrene pomoći i ikakvih vanjskih ulaganja, jer očito pokazuju kako nisu još shvatile ni bit ni smisao tih financijskih potpora, a kamoli da su dorasle projektima koji se iz njih financiraju.
Tako su se, na primjer, na raspravi o zakladama koje financiraju umjetničku izobrazbu, Poljaci pojavili u Helsinkiju s idejom da bi europski fondovi financirali gradnju njihovih novih umjetničkih škola, jer su stare pretijesne i dotrajale. U potpunom šoku objašnjeno im je ipak dovoljno pristojno kako ni bogata Skandinavija ne gradi više nove objekte, nego akademije useljava u stare i napuštene ruine iz prošlog stoljeća koje tako oživljuju i od rugla u gradu pretvaraju se u bisere (kao, na primjer, stara vojarna Christiania u Kopenhagenu ili stara pržionica kave u Helsinkiju kao kazališna, a stara tvornica žice kao likovna akademija), te kako su već Belgijanci, Nijemci i Englezi prihvatili isti model. Sačinjen je tako projekt koji je povezan s projektima prostornog uređenja, zaštite okoliša i zaštite spomenika, koji upošljava mlade arhitekte, dizajnere i tehničare raznih vrsta, a i u Poljskoj zasigurno ima usred gradova takvih napuštenih tvornica i vojarni koje bi se mogle oživjeti i urediti, te da bi za takve programe sigurno bilo sredstava u nizu programa i fondova. Nisu baš bili ushićeni odgovorom, jer tko zna čije li su, u prijetvorbi, te stare zgradurine iz prošloga stoljeća već postale, i kakva ih sudbina čeka. Ali je to, razumije se, ocijenjeno kao njihovo sasvim unutrašnje gospodarsko i pravno pitanje kojim se kulturne i znanstvene te edukacijske zaklade uopće ne kane baviti.
Bugari su, međutim, doživjeli ovacije predstavljajući novi projekt "workshop edukacije" koja praktično, nakon detaljne analize nedostataka postojeće edukacije, popunjava praznine i nedostatke postojećeg sustava, polazeći od potreba samih studenata, ali i pedagoga za dodatnim i dopunskim znanjima.

Darko Lukić je dramaturg i ravnatelj teatra &TD

Your TRAVEL GUIDE to an APEXchanges Grant

You can travel with an APEXchanges LINK-UP TRAVEL GRANT if:

YOUR DESTINATION IS
- a country within Europe

YOU ARE
- a young professional artist or arts organizer at the beginning of your career
- working in the field of performing arts (theatre, dance, music) or visual arts (painting, sculpture, photography, media arts)
- living in Central or Eastern Europe
- NOT a student!

YOUR MEANS OF TRANSPORTATION IS
- the cheapest type of transport possible

THE PURPOSE OF YOUR TRIP IS
- a cooperative, collaborative (network) meeting or project, training programme or workshop
- NOT participation in festivals, touring expenses, presentations on invitation, long-term study, research projects

You can invite others to travel to your project with a KPN PROJECT GRANT if:

THE DESTINATION IS
- a country within Central or Eastern Europe

YOU ARE
- a young professional artist or arts organizer working and living in Central or Eastern Europe

YOUR PROJECT
- is an artistic co-production, workshop or training
- involves people from other European countries
- is in the visual or performing arts sector
- covers a limited time span

THE TRAVELLERS ARE
- artists or art organizers from Western, Central or Eastern Europe
- invited by you to your project

THEIR MEANS OF TRANSPORTATION IS
- the cheapest type of transport possible

APEXchanges Coordinator European Cultural Foundation Jan van Goyenkade 5 1075 HN Amsterdam The Netherlands
telephone: +31.20.676.02.22 fax: +31.20.675.22.31 email: apexchanges@eurocult.org www.eurocult.org/apex.html

Key words

key words

Umberto Eco, total library, hypermedia, network, labyrinth, weak thought, strong philosophy, interdisciplinarity, dialogue between cultures, open structure, unambiguous hierarchy, virtual reality, Benedict, "Neoplatonic" type

94 interview with Fausto Colombo

key words: Camillo, internet, hypertext, return to iconic, internet against oblivion

95 interview with Paolo Rossi

key words: Camillo, dream of universal knowledge, memory, combinative logic

96 Tatjana Greif
Giulio Camillo in The Information Age

key words: context of memory, Elizabethan hermetic philosophy, Neoplatonism and hermetism, body gaze, *Wunderkammer*, *ars memoratoria*, rational mnoemonics, magic, Hrvatin's project *Memo, 1.0: Costruzione del teatro*, political role of the media, relation: information-knowledge-memory-manipulation, cybernetic knowledge

100 interview with Marvin Carlson
Productive Cosmic Cycle

key words: theatre criticism, commercial theatre, Broadway, non-commercial productions, theory, semiotics of performance, feminist theory, postmodernism, performativity, specialised audience

104 Marvin Carlson
Performing the Self

from *Modern Drama*, XXXIX, 4, winter 1996.

key words: identity of the actor, fictional-real, autobiographical performance, the self, performing arts, performance, feminist performance, heterosexual theatre, representation strategies, fascinating margins

111 Lada Cale Feldman
Accessibility Performative review of Marvin Carlson's book *Performance, a Critical Introduction*

key words: historical context of performance, postmodernist merging of the horizons of theory and practice, domination of feminist approaches, performance studies, inclusive ambition, digest version of theories, series of data, deceitful accessibility

114 interview with Peter Sellars
One Makes Theatre for His Interest in Life

key words: LA Festival, kun opera *Peony Pavillion*, Chinese community, future of Chinese culture, factory tradition of the Western opera, theatre in Bangladesh, life experiences, Bloods and Creeps, political correctness, theatre in Europe

120 Dietmar Kamper
Bloody Head and White Spectre: the Night of the Subject

key words: dark, light-darkness relation, shadow, reverse side of the mirror, beyondness of the image, Hegel, Bataille, *camera obscura*, the cave metaphor, Gospel according to John, Lucifer, God, grey, intimacy, Franz Kafka, 10 theses that delineate enlightment in the media darkness, experience of the body

124 Kristina Leko
Portparole of the Edge of the Soul

key words: Tony Oursler, new technologies, video installations, rag dolls, realism, marginal parts of the modern psyche, *Heads*, *Talking Lights*, *Fantastic Prayers*, David Bowie

126 Goran Sergej Pristaš
Mainstream Festival

key words: Wiener Festwochen 1998, Flemmish wave, reception of the term Mainstream, American deconstructionists, *Theaterschrift*, new dramaturgy, performance studies, Needcompany, trilogy, Peter Sellars *Peony Pavillion*, video on stage, Eurokaz, Offenbach's *Parisian Life*, Christoph, Marthaller

130 Aldo Milohnić
Theatralisation of Performance

key words: female attack, SheBoom, MM centre Kibla Maribor, music programme, film programme, theatre programme, performances, Marina Abramović's *Biography*, problem of genre, theatricality, performativity

134 Bojana Kunst
The Body From East To West

key words: Body and the East (Ljubljana), Out of Actions (Vienna), Marina Abramovic, performance and action arts, context, Paul Schimmel, Oleg Kulik, identity of marginal groups, body of the new century

138 Ivica Buljan
Meg Stuart

key words: Jean Marc Adolphe, brutal gesture, Damaged Goods, *Splayed Mind Out*, return to modernism

140 Darko Lukić
Education on Education

key words: theatre education, ECUM, ITI UNESCO, ELIA, Groningen statement, teaching or learning, meaningless of education for the past, East European educational systems, the West

Preveli Tomislav Brlek i Lada Dawidowsky

Diary of a Cultural Tourist

Eurokaz '98, where to a British critic everything is exotic

David Adams

I start this discursive retrospective on Eurokaz98 with an obvious question, but one I have had to consider before even starting: *What is the role of the critic?* I write regular newspaper criticisms for a range of publications, especially the national "quality" newspaper The Guardian and the more populist national newspaper of Wales, The Western Mail, but I also write more academic critical studies and am a university lecturer in theatre criticism, and I struggle constantly with this vexed question. (It is particularly problematic in British Newspaper criticism - and I mean criticism, not reviewing.[1])

Perhaps a brief answer might be *the mediation between work and audience.* Generally, on one hand we have the academic who is not usually interested in audience but in the work and on the other the reviewer who tends to concentrate on their response as a member of the audience. I see my role as a serious newspaper critic as being in neither camp. I am not the general public, I am not a theatre practitioner; I am an informed observer of the shared experience, one who tries to explain its significance; I may occupy the (performance) text, but I do so on behalf of the audience. Unlike most of my critic colleagues, *context*, I am convinced, is crucial. Context is what I thought about most as a critic during my week in Croatia.

Because I was a critic in another culture, how could I mediate between work and audience? So in writing about Eurokaz my opening question is even more complex. I am writing to some extent about Croatian theatre without ever having seen any of it before and without speaking a word of the Croatian language: I neither know the cultural codes nor the linguistic ones. I have seen Frakcija before but do not know precisely its readership - and one of the roles of the critic is surely to address directly a defined readership - though I am sure your readers know more about Croatian theatre than I do. I do not know the immediate context of Eurokaz. What came before? If this is alternative, alternative to what? If this is new, what is the old? If this is avant-garde, what is the mainstream? Who funds it and who denies its funding? How and why are the companies selected? What is the individual context of each of those companies? And so on.

Since I do not speak the language of most of the productions in Eurokaz, it was far easier to respond to and evaluate the Kathakali group's *Duryodhana Vadham*, *Rock+Roll* and the Kodo drum troupe because no or few words were used. *So, So* was not so difficult because I speak a little French. Schmrtz Teatar's *Chelsea Girl #4* was easiest of all because it was a concept and no language and no theatre and, indeed, a non-event!

How then do I, a mainly monoglot English-speaking journalist/academic based in Wales, act as a critic of Eurokaz? Am I, and this question was to become the crux of my critical problems, simply a cultural tourist? First, I do not offer any criticism or critique of Eurokaz itself. To me it is not an entity, but a collection of theatrical events held over one week in June 1998. It consisted of "authentic" exotic performance, inauthentic manufactured exotic performance, mature indigenous productions, immature indigenous productions, eurostyle collaborative projects. I am frankly confused as to whether the Croatian work was chosen or was simply whatever happened to be around (I got conflicting stories). If there is a "Eurokaz aesthetic" I would not be able to define it from what I saw.

Next, I can only write as I came - as a foreigner, a contributor to, participant in and product of *British* culture. I am aware that Croatia is not dissimilar in population and geopolitical positioning to Wales: a country with a proud history recently emerged from years of subordination to a greater power now searching for a sense of cultural and (just as worryingly as in Wales) national identity. But I would not stretch the similarity. In a way the most familiar work was *Rock & Roll*, in that I could recognise the references to Status Quo, *My Way*, soft porn, etc., cultural universals; unfortunately by any standards it was also the least worthy of critical discussion.

Yet my Britishness, and then the whole question of cultural tourism, was most reinforced by the International Centre for Kathakali troupe and the enthusiastic reception they received.

1 In Britain, unlike many other countries, there is not tradition of applying critical theory - in fact an antipathy to it - in newspaper criticism. Even in serious newspapers and weekly magazines, a play will usually be criticised in 250-600 words. I write, obviously, as one working within this context.

Indian cultural product, like that of the Afro-Caribbean world, is particularly problematic to a Briton because it comes from somewhere that once was part of the British Empire. I happen to think that we are the richer culturally because of the range of newly-arrived peoples that have created a multicultural society in Britain, and that variety and cultural heterogeneity is something apparently lacking in Croatia. But we bear the historical burden of guilt for using cultural imperialism as an expression of British power: in many parts of the world Britain destroyed or appropriated indigenous cultures and cultural products. While in Europe Indian arts have been mediated by Artaud, Brecht, Barba, Grotowski[2] and others, they have been directly available to us in Britain for many years: we view them with the imperialist gaze. Indian cultural product (like many other form the colonies) has been seen as evidence of British power through Empire. As Edward Said writes[3], we (together with other Western powers, mainly the French) invented The Orient so as to exercise power over the Other. I am acutely aware that Croatia had no empire, no colonies, and its culture is not necessarily confused by concerns as to whether non-European cultural product was interesting because of its intrinsic artistic qualities or because it was different or because it was evidence of superiority. Apart from the more general European commodification of Otherness, you may argue that there is in this regard no power discourse when Kathakali dance theatre plays to a Croatian audience.

And, of course, when we hear the Kathakali performers talking, as they did (and I think the practitioners' discussions were a very valuable part of Eurokaz), about it taking many hours a day for many years to perfect the techniques of an ancient theatre tradition and practise that clearly carried on as if the British Raj had never existed, we realise that indigenous culture cannot be destroyed by imperialism.

My concern about cultural tourism does extend beyond my own British guilt, however. Readers of this journal are aware, I am sure, that there is a long and serious debate to be had about the appearance of the so-called "traditional" and/or "ethnic" performances at Eurokaz and some of this debate would, I am sure, cover the same ground as do opponents to Brook, Mnouchkine and Schechner and other "interculturalists"[4], like the Indian Rustom Bharucha[5] (and, in relation to African theatre, Biodun Jeyifo[6]), who question whether it is possible to have a decolonized interculturalism. Here, I would just ask whether decontextualising Kathakali dance-drama, by presenting it to a Croatian audience[7] and, more importantly, whether only presenting extracts and so neutralising or diminishing its authentic meaning, devalues it and merely offered a vicarious aesthetic experience? And I would want to be assured that the Indian performers were paid the same as the Kodo company, for example, and not working for low pay and thus replicating Third World labour exploitation; did they enjoy social and economic equality as well as artistic equality[8]?

To avoid discomfort, we must be sure that this "consumption of difference" is not simply racism: within postmodernism's obsession with the Other, exotica, cosmopolitan interculturalism and fascination with ethnic difference, there can be a power relationship and that *is* racism.

Such critical discourse on the dangers of inculturalism may be familiar. For me, I was also aware that my responses to the non-"ethnic" (i.e. European) events may similarly be based on another, albeit less obvious and less dangerous, "consumption of difference", even if I hope they come from a real interest in the variety of theatrical experience. The Kathakali spokesmen talked about *mudras*, the gestural narrative and use of signs which can only be competently read by specialists, and therefore not by most Europeans (or, come to that, by the majority of Indians); my ignorance means I do not speak Croatian and therefore can decode only some of the Croatian performances and I am, as I said, also ignorant of the socio-economic and specific cultural contexts of much non-British work but otherwise I think there are conventions shared by most Western theatre.[9]

In fact the first non-"ethnic" show, *Pilad*, was a curious mix of Croatian, Italian, Greek and even American (in influence). A version of Pasolini's version of the Orestia, its very wordiness distanced me to an extent but it seemed to me its influences were from a broader Western tradition that includes Robert Wilson, Peter Stein, etc., and I enjoyed the musical elements. Ivica Buljan's direction was very stylised and visual but, without an understanding of the words, ponderous and lacking in pace. Later in the week at the same venue the very different Usporavanja, while also in Croatian, seemed very accessible, even familiar, with some good performances capturing the imperceptible rhythms of aimless life in a fine production by Bobo Jelčić; for me it was one of the more impressive productions of Eurokaz. The third Croatian product I will mention was 2 Legende, Borna Baletić's adaptation of Krleža's two 80-year plays about Michelangelo and Columbus for the HNK in Varaždin, another piece I enjoyed and which yielded up enough meaning despite the language problem.

Were these three typical of the range of Croatian theatre? I assume not. They were, I guess, a random sample and even if I included in this sample the non-happening Chelsea Girl #4, the confrontational student exercise Olovni Vojnik 1. čin and the amateur Kozmički Žongleri, I would not have a representation of Croatian theatre or of any segment of it. Of course each work can be experienced for itself but, as we found in our response to "ethnic" drama, to decontextualise inevitably is to devalue.

The most impressive show of the week, I found, was Branko Brezovec's So, So with the Compagnie des Lopus, making this an interesting Franco-Croatian production, made the more interesting by being staged in a hotel suite (Zagreb's US-styled Hotel Sheraton) and inspired by the work of not a

2 Artaud and Brecht were fascinated by the techniques; Barba's "Eurasian Theatre" is transcultural rather than intercultural; Grotowski - well, Grotowski was Grotowski....! See Patrice Pavis Theatre at the Crossroads of Culture (Paris 1990, London 1992) inter al

3 Most notably in Orientalism (New York, 1979), though Said's critique is now seen by some as simplistic. Similarly, Erika Fischer-Lichte's rejection of cultural exchange: "The starting point for intercultural staging is thus not primarily an interest in the foreign - the foreign theatre of the foreign culture from which it is taken - but rather a situation completely specific within its own culture or a completely specific problem having its origin within its own theatre.." (The Dramatic Touch of Difference, Tubingen 1990). I should add, incidentally, that I did not see the Bai-Yu-Kai Noh Theatre and therefore, while I am familiar with Japanese "traditional" theatre performances, I must exclude this piece of exotica from my criticism here.

4 "People didn't question too much whether or not this interculturalism - this affection for Kathakali exercises, the precision of Noh drama, the simultaneity and intensity of African dance - was a continuation of colonialism, a further exploitation of other cultures. There was something simply celebratory about discovering how diverse the world was, how many performance genres there were, and how we could enrich our own experience by borrowing, stealing, exchanging", wrote Schechner of his "discovery" of interculturalism. I assume the debate about interculturalism is known to readers; otherwise Pavis (op cit) is as good a starting point as any.

5 See Theatre and the World (Delhi, 1990). Bharucha entitles an essay "Goodbye, Grotowski" and refers to Artaud's "fictional accounts" and Schechner's "cultural expolitation". Brook's Mahabharata particularly offended him because it was endorsed and validated by the Indian government but not seen by the public: "Not only did this trivialised reading of "Hindu" culture return to India as a commodity, it was hailed by the press and a large section of the intelligensia in elitist forums for invited audiences."

6 See The Reinvention of Theatrical Tradition in The Intercultural Performance Reader ed Pavis (London, 1996)

7 While I know you tragically suffered recently the bitter fruits of ethnicity, I saw in Zagreb and Split no people of colour

8 The Indian visitors stayed in the same hotel as me: most hardly ever went into town and were obviously avoiding spending any money

9 It is difficult to explain to Europeans (and the very use of the word to mean those living on the land-mass outside Britain revcals the problem!) how chauvinist and ignorant British theatre has been but exchanges with other European theatre companies are at last breaking down barriers. One of my briefs in coming to Croatia was to explore possibilities for a proposed Welsh arts festival in Zagreb in 1999 and the presence of Gordana Vnuk as theatre director of Chapter Arts Centre in Cardiff has led to an invigorating influx of work from outside Britain.

theatre or literary artist, built a visual one, photographer Sophie Calle. It thus challenged many of the perceptions we have alluded to: presented in two spoken languages and based on a third non-verbal one (the photographic), in a non-theatre but "authentic" environment. Calle's work has attracted the attention of Baudrillard, and the elusiveness of meaning, the questioning of reality and identity (which here reminded me of 30-year old French films, especially Resnais'), the false and the real, exploring the erotic and raising issues of intimacy, confidentiality and privacy, specifically in her The Hotel in 1981, is here in So, So. Brezovec's ongoing concern about language10 and understanding finds expression in this beautifully-performed and choreographed story; my smattering of French and an English-language synopsis helped, of course.

The production I thought I would have liked was another postmodern piece about perceptions and another hybrid, Boris Bakal's B.E.N.E. - New Entry with the Italian company Orchestra Stolpnik, staged in railways sheds on the edge of town. Instead I found it pretentious and rather old-fashioned in its experimentalism and, frankly, tedious. My Italian is slightly better than my Croatian but it was not so much the language as the conceptualism that was the problem; it was, despite the odd moment of drama, the sheer uninterestingness of it that made me lose it.

Of GDK Gavella & Stereo's Rock + Roll, directed by Emil Matešić, I have little to say. It was not only poorly choreographed and performed but outrageously offensive in its puerile sexism. I assume there was no intended irony. The references, the imagery, was embarassingly simplistic. I could find nothing of value in the show - and I am still perplexed as to why this was part of Eurokaz. In less than two hours any claim that there was an aesthetic or quality-control was ridiculed even more than by Schmrtz Teatar's post-hoc rationalisation of the "cultural guerilla warfare" fiasco.

Finally, the last show of Eurokaz98 allowed us to end where we started, more or less: contextualisation, the commodification of Otherness, fascination with the exotic, the question of authenticity - and what is Eurokaz all about? Looked at cynically, Kodo's appearance at a major concert hall as part of their sell-out One Earth Tour was not so much part of a theatre festival as the fail-safe. You could attack it for its exploitation of Japanese stereotyping, for its slick superfocal production values, for its sheer commercialism, for its undemanding status as epic stadium rock rather than performance art - but it sold out and, I imagine, paid off debts. Many people thoroughly enjoyed the concert - including me, up to a point, the point being one where entertainment meets art - in other words, in the context of a theatre festival it was inappropriate, while in the context of a rock festival it might have been impressive.

Nevertheless it provided a finale to a week of theatre work that for this critic at least raised many questions - questions about critical response to exotic work and even work simply not in one's mother tongue, questions about common concerns as regards the role of theatre as a contributor to and commentator on this postmodern (or post-postmodern) condition, questions about the state and health of the dramatic art at this time in this place and, crucially, questions about the contexts of performance.[11]

---

[10] made the more pointed, I now realise after a week making friends in Croatia, in a former Yugoslavia where language is also a victim of "cleansing" and "national identity"

11 A critical report is not the place to say how much I enjoyed my week, how I found new friends, how captivated I was by Zagreb, how impressed I was with the enthusiasm, the "buzz" and the level of critical discourse. Thank you. I hope to return.

Onomatopeias

Pier Paolo Pasolini's PILAD
Directed by Ivica Buljan
Teatar ITD

Bernard-Marie Koltés' Western Quay
Directed by Krzysztof Warlikovski
DK Gavella

Ivana Sajko

"The theatre, with all its weight, leans against the ground..."
(Bernard-Marie Koltés)

I believe that most of our time we spend alone and in our inner selves, referring to our own life in an attempt to describe it, shape it, place it within the general and parallel context, analyze it, name it, striving and striving... until the thought of life is articulated into the thought of the language itself by which we want to encompass it (even if only for ourselves). In the case of Pasolini and Koltés, this striving is the starting point for comparison. Both have written the power of the theatrical medium through the sacredness of its silence and the possibility of being heard out, both were haunted by the obsolete models of order, feeling that the worn out form of life in the community can be represented only through monumentality and the epic, and through the consciousness of the everyday expectation of death.

The themes of Pilad and Western Quay are linked by a particular view of the relations within the modern society, presented in the elements which, in a modified form, continue the classical hierarchy of the Greek tragedies in which the postulates of the divine and state dogma deprive the individuals of the free will by means of the incurable paralysis of hamartia. The tragic of such individuals, i.e. their failure and punishment, are not fully explained by the subjective consciousness and decisions squeezed into the sphere of a miserable choice. The reasons for impotence are exhausted only on a wider plane, dominated by the un/consciousness of the whole community, and by the influence of the "higher" forces contained in the superiority of the religious and state institutions, and furtheremmore, a priori use of misunderstandings created by the those institutions (classes, religion, oblation, nationalism, xenophobia, prejudice, superstition, conformism...). Isolated dramatic situations manifest more than the presented moment, i.e. much more than what is present on the stage, they represent the historical flow of a universal breakdown which does not end in chaos but is cyclically renewed, and can be represented only by language, according to the formula of the ancient chorus which retells that whtai is wider, more complete and more profound than any possibility of representation. The plays recognize each other in the epic prolixity (whether in slang or in archaically structured sentences), in the global situation woven into the private sphere of the characters, in false assumptions and imposed obligations, which, from their invisible globality continually influence the dramatic microcosm and are manifested only through the results. Sin is intertwined with their

Sacrificing the dynamics of the dialogue reflects the hidden presence of the chorus within the information about what is more general than the ephemeral

protagonists as the natural omen of fate, but their guilt is still either justified or relativized by the wide tragic framework, since it is possible that the explanation lies somewhere in the origins of life or history. Historicity of the tragedies alleviates the responsibility, and makes the sin itself an inevitable reaction in the process of survival, a process which replaces former primary ethical act and the main plot: doing good. Sacrificing the dynamics od the dialogue actually reflects the hidden presence of the chorus within the information about what is more general than the ephemeral, about the inevitable and invisible context which encompasses all the dramatic tension, all motifs and all reasons for the next situation. Therefore the reception of Pilad or Western Quay offers more meanings to the attentive listener than the attentive observer, since the thematized reality exists in language, while the stage is dominated by its artifical and theatricalized reflection.

The conflicts which emerge from the ideological and religious differences (in Pilad), or cultural and class disproportionalities (in Western Quay), are marked by the obvious oppositions that are legibly incarnated on the stage. The literalness of the contrast is completely obvious in the dark Pilad who conducts a revolution and the blond Orestes who guards power, than in Koltès' simple division into the rich and the poor, the clean and the dirty, legal citizens and disenfranchised immigrants, those who can and those who have to. Buljan specifically elaborates the antagonistic structure through the logic of casting, putting the resentful loneliness of a woman (who is in the original cast interpreted by a pregnant actress) against the warm friendship of men, against love which remains within the field of equality, i.e. within the elitist sphere of one sex. Furtheremore, Buljan gives the role of Athena, the goddess who professes the fate of the states and rulers in a solemn voice, to an opera diva, while her antipode, the disenfranchised peasant, is interpreted by a rock singer: thus the literal following of the duality is extended to the field of musical culture and hierarchical scale of its forms. Such stagings, based on simple geometrical relations, reflect a certain amount of constant tension which replaces the plot of a "well structured narrative". The construction of the antipodes is staged instead of the construction of the plot, and the tragedy of their coercive pairing arises from the inertia itself. Tension therefore emerges from the necessity of the conflict between the oppositions, a conflict which has begun begore the beginning of drama and will certainly not be resolved upon its end. It is a part of the tragic impossibility to establish an order without differences.

The staging of Pilad and Western Quay is not resolved by yearning for the identification of their poetic discourse or through the reification of the space in which it echoes; it is resolved by the very opposite, by the detachment from the attempts to define and assume an attitude, from what the author himself leaves open and vulnerable. His theatre does not interpret, since it cannot be retold by stage potentials, it is simply pronounced. A proof of this is a statement by Patrice Chéreau, one of the first and most important directors of Koltès' texts, who declares: "Let the author speak. He knows."

Paolini's manifesto of the theatre could be experienced as an elaboration of Chéreau's remark, since Buljan himself, in the role of the director, stages Pilad keeping in mind the word as the subject of the plot, which, as such, should, in an ideal comunication between the spectator and the stage, by its reflective framework replace people. Respecting the authority of the word and the reception of its meaningful content, the vocal apparatus of the actor is reduced to the minimal level of expression: pure articulated speech is directed to the public. To the undisturbed communication of ideas. In accordance with this priority, all the other performing elements are reduced: mime and gesture are relegated to the background of the primary, i.e. pronounced dimension of the performance. The minimalised stage action is almost independent of the text, and in the manner of the highly stylized Wilsonian movements gives shape to the abstract visual backdrop. Physical presentation is moulded into a disciplinary form which restrains the suggestiveness and narrativity of its own image, in order to free the spectator of the superfluous semantic burden, and leave an unencumbered receptive space for the consumption of poetry.

The skeleton of Pasolini's ideology is interpreted by the revolutionary zeal embodied in Pilad, confronted with the citizens who do not want to consider the historical continuity of their superstition and backwardness, in Orestes imprisoned in a compromise ruling position, afraid of punishable thoughts about the progress which blaspheme the innocence of the obedience, and set against Electra, a woman in mourning, in collusion with the Furies, obsessed with the mythical past and the hereditary sin. Pilad incarnates the idea of the revolution which matures in his excommunication, and Orestes rightly addresses him with a provocation: "Talk with hatred. You are a free man." Contrary to this, Orestes' counterpoint is the ruler's, thought out beforehand by the demagogy and the reflection of the abstract state structure, defined by the mother's shed blood and the furious goddesses. In his position, values are transmitted by the old jurisdiction, they ban the thought of change in favour of the gods and unquestionable political givens which comprise power. Pilad's resistance to the backward state and religious androgyny finds the place for freedom in the revolution: "Freedom", says Pasolini: "after having thorougly thought about this mysterious word, I understood that, at the end, it means nothing but the freedom to choose death. (...) Such freedom cannot be manifested in any other way, except through great and small martyrdom."

Pasolini's theatre of words does not remain in the sphere of literary aesthetics, but uses the profusion of its stylistic forms in order to arouse a discussion, develop it within a monologue, and make the language a site of democracy. Dramatic tension in Pilad is at the same time his political attitude, contained in the longing for the antipode, for the rejection of the control and dogmas, for the change of order by which the ideas thought out on the stage would be achieved in the synonymous structures of the world outside of the theatre.

The presence of reality, poeticized by syntax only, is echoed equally in the theme of Western

Quay, although Koltès does not ideologize, but stops in the marginalized phenomena of the civilisation, in a landscape where man is insurmountably separated from man according to his wealth, sex, or nationality. Koltès stays on the bottom, among those who have "no father, no mother, no race, no navel, no tongue, no name, no visa", who on that lowest level are made to feel the effects of the mistakes committed and the cruelty of the social prejudices contained in the manifest rules. This level is the direct result of the criteria, it is scattered over the underground of the community, over the cellar ghetto, and it comprises all that is globally unimportant: forgotten people and forgotten space. They are linked in a symbiosis with no escape, in a cruel ethical principle which has survival for its primary goal. None of the situations gives the exact cause of this, since none of them moves from the standstill in which it is imprisoned. The unknown causes are placed in the indeterminable structure of the society and too long a line of its false development, based precisely on that geometrical duality where the balance is maintained by the oppositions. But each of them is distorted by its very extremity. References to this antagonism are delineated already in the dramatic form of Western Quay, since the monological rejoinders make the interaction of the characters difficult up to the point when it becomes clear that the communication among them does not even exist. Everybody inhabits his own discourse, he is alone in his speech, left in a conversation, incurably banished from the others. Therefore the play turns into a collision between autonomous rhetorical systems, and simultaneously into an owerwhelming awareness that the word does not communicate, but is put forward as an example of reality, not expecting any reaction, response, or comfort. Such a dramaturgic structure constructs a fictitious tension between the desperate drive to do something and the static force, i.e. the impotence of the loneliness which does nothing, but causes nausea at the thought of survival.

Warlikovski's direction focuses on a place characterized by the constant dusk in which the faces of those who speak symbolically lose their identities; those who have to be there and those who accidentaly came there are equalized by the twilight. The speech is retained as the only totality absolutely accessible to the audience, the only point in which it is possible to perceive the non/event based on the grotesque objects of desires, on the unexplained motives, on the instigation to escape, sex, or murder. It is precisely the speech that reflects the deceitful impression that in the presented situation there is a potential to change it, but the change is effected by the constant postponement, until everything spontaneously merges with another, parallel plot, which definitely puts off the calm of the end, incessantly adding to the chain of thoughts about the insoluble.

Translated by Lada Dawidowsky

Images Seen - Freedom Captured

Giulio Camillo In the Age of Information

Tatjana Greif

This year's *Young European Directors* programme at Milan's Piccolo Teatro featured the guest appearance of Emil Hrvatin. An Italian team and a group of Slovene artists joined forces for the premiere production of *Memo 1.0: Costruzione del teatro*, staged in May 1998.

The background to the production was provided by the life and work of the Renaissance erudite, philosopher and visionary Giulio Camillo Delminio (born in 1480), whom Lodovico Dolce was to describe as possessing a "more divine than human intellect". His life's work was dedicated to the idea of constructing a *Memory Theatre*. Camillo's idea of a complex architectural structure - conceived as a symbolic system for attaining universal knowledge, hierachically structured according to its countless different contents - seems to have been quite influential in the Renaissance. Titian created at least one work for the Memory Theatre (Allegoria delle tre parti di prudenza), and even Shakespeare's Globe Theatre did not remain unaffected. Camillo's influence was just as strong with the Elisabethan hermetic philosophers (John Dee, Robert Fludd). Models of the Memory Theatre were shown in Venice and Paris, where Camillo enjoyed the high patronage of Francois I (1515 - 1547), who was famous both for his

italianate taste, and for bringing together the group of artists usually referred to as the Fontainbleau School. It is precisely to Francois that Camillo entrusted the "secret" of his Theatre, but the King's funds were running thin and the project could never be completed. He returned to Italy and died in Milan in 1544. Alfonso d'Avalos, the governor of Milan, was to be his last patron.

Not a single model of the Memory Theatre has survived. However, contemporary sources tell of a building, spacious enough to hold two grown men, filled with crates piled up in rows or levels, which in turn contained lots of different kinds of images and ornaments, each level representing the history of *the divine intellect*. A spectator entering the Memory Theatre would be able *to discuss any given subject no less eloquently than Cicero himself*. 1 Camillo tried to describe his Theatre in several ways: as a construction of the mind and soul, or as windows, of a sort, to knowledge. He employed the ancient method of *loci*: whereas ancient orators mentally visualised a fantastic palace in which knowledge is stored, Camillo placed in its stead a real, material building. He was convinced that the contents received by the human spirit, yet invisible to the eye, could be focussed through persistent meditation and expressed through certain physical signs, so that the spectator could then comprehend in a single glance what is otherwise hidden in the depths of the human soul. It is precisely because of this *physical* glance that he calls his artificial memory system a theatre.2

Although Camillo's "L'Idea del Teatro dell'eccellen" (87 pages, published in 1550) contains no more than mere drafts towards a final text, it allows at least a partial architectural and conceptual reconstruction of the Theatre. Architecturally, it seems to be a version of the Vitruvian theatre, as described in the fitfth book of *De Architectura*. The groundplan is divided into seven vertical grades, with seven gangways ending in seven pillars. The pillars are planetary symbols or the first causes of creation. Vitruvius' five gateways to *frons scenae* are replaced by seven decorated doors to the auditorium, where, instead of spectators, memory images are placed and further divided into seven horizontal levels. What we have here is the inversion of the usual function of the theatre. In Camillo's Theatre there is no audience, and the "spectator" is placed on stage. In an analogy to the Greek and Roman theatres, where members of the highest class are seated in the lowest row, the Renaissance master places the fundamental sources at the lowest level.

Camillo's idea bears a certain similarity to the appearance of the *Wunderkammer*, itself a widespread phenomenon in the 16th and 17th century: a collection of curios, the function of which was to provoke the spectators, even shock them into conceiving an altogether new idea of reality, a new reality of space and time. (The Leiden *Theatrum Anatomicum* of 1590, for example, featured an array of skeletons, with a biblical moral in view).3

Camillo's memory system was influenced by both Neoplatonism and the Hermetic Philosophy (a teaching derived from the famous *Corpus Hermeticum*, a collection of pseudo-egyptian texts translated into Latin in the 15th century).4 To be considered in this context are such thinkers as Marsilio Ficino (1433 - 1499) and Giovanni Pico della Mirandola (1463 - 1494). The former, as history of philosophy tells us, represents a rupture in the tradition of Latin Humanism; the latter, a zealous defender of religious syncretism, betrayed the humanist ideals in favour of the teachings of the Jewish Kabbalah.5 There is no doubt that the ideas of these Renaissance philosophers exerted a significant amount of influence on Camillo's own views, as he is known to have approached their teachings with considerable enthusiasm. The Hermetic doctrine speaks of intellect as a divine substance and likens the human mind to God (Camillo frequently referred to Chapter 12 of the Corpus). Camillo attributed to man (microcosmos) an important position within the harmonious system (macrocosmos), which is as typical of the intellectual context of his time, as it is of the idea of the universe as an organism subject to celestial influences. Another type of cosmic mysticism which has a formative share in Camillo's ideology is the Kabbalah. Camillo's ars memorativa was supposed to facilitate transitions through different (kabbalistic) levels of thought or consciousness; from the "celestial" level representing the elementary world, through the "middle" level which is the astral region, up to the "supracelestial" level of divine emanation. The transition of the mind from one level to another is conditioned by physical understanding, which is achieved with the help of images, i.e. characters symbolising the planets. Once these images are impressed in a man's memory, the passage from the elementary world to the house of wisdom lies open to him.

While Erasmus of Rotterdam saw the classical art of memory as a rational system of mnemonics and, consequently, opposed all shortcuts to memory, with Camillo the situation again seems inverted (just like the position of the spectator in his Memory Theatre): he employs magic.6 By reverting to astral occultism, Camillo turned the classical art of memory into an occult one. The solar series occupies the central position in Camillo's system. The sun is the most powerful astral god and, thus, the main transmitter of the spirit. Ficinian magic employs memory images, which have the magical function of inner talismans. The power of the talisman attracts the spirit and celestial influences from within memory: that is why such a man is divine and intimately connected with the cosmic forces. Camillo believed in the secret Egyptian art of making images come to life, a concept fairly current among hermetic philosophers. The images of Camillo's Theatre were meant to exert that very kind of energy. The spectator could read, that is comprehend them in a single glance. A determined image would reflect for him the whole spectre of the universe. Therefore, the "mystery" of the Memory Theatre is actually magic.

"Consider Antigone, consider Oedipus, consider lonesome Jocasta..."

Hrvatin's project Memo1.0: Costruzione del teatro begins with a video recording - a typical quotation of the media hystery which marks our age - a crowd of journalists gathering around the virtual protagonist of the show, smothering him with questions: whether his system makes possible the surveylance of individual lives, whether he is planning his revenge on Americans who destroyed his grave while bombing Milan in World War II... Present among the journalists is "Janez Čuček" from Slovene Television who puts to him a question regarding the Catholic Church and its persecution of alchemists. Naturally enough, Camillo (G.Detorri) is disillusioned and cynical in his answers; he is back to finally make his dreams come true, only to learn that he is still as misunderstood as ever.

Had Camillo wished to preserve his ideas intact, he should simply forever have stayed in his cinquecento. The Renaissance Camillo does no live shows, but, much rather, remains outside of space and time, a mere idea sifted down to our day through the sieve of history. He is eventually replaced on stage by four Clones (L.Distinto, E.Fortunati, F.Italiano, T.Minniti), who intend to persuade the authorities of the necessity of enacting Camillo's Memory Theatre, of the necessity of systematising all knowledge.

1 Yates 1992, 135.

2 Ibid, 137.

3 "Giulio Camillo". (http://switch.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/folder6/ng6211.htm). June 1996.

4 Yates 1992, 140ss. Hermes Trismegistos is a Neoplatonist alias for the egyptian god Toth, the inventor of sciences, arts and secret lore which can be protected by magical seals.

5 Vorländer 1970, 18-20.

6 Yates 1992, 161.

7 Virilio 1996, 103.

8 Virilio 1996, 98.

9 Festa, Vasta 1998.

The introductory scenes play upon the theme of the perpetually jeopardised modern individual; body guards (R.Andrioli, U.Giacomazzi) are ID-ing everyone in the audience, requiring documents and personal data. These bodies in charge of protecting other bodies are fooling themselves into a sense of belonging to an imaginary society, thus unveiling the true mechanisms at work in a society.

The appearance of four Camomillas (R.Piano, C.Neri, F.Inaudi, G.Zamparini) is closely related to the expanding dimension of the Clones themselves, their "landing". They seem particularly successful in the impressive scene where the Camomillas, in plastic costumes and with gas masks on their faces, shout out words and phrases: disease, famine, hyper-war, capital, corporate terrorism, hyperchauvinism, yellow racism, intimacy of distance, bulimic banking system, macrobiotic sexuality, probability of a black president 1 : 30, probability of a black woman president 1 : 1. 000.000.000. On the other hand, the Camomillas strike one, at some points, as too emphatically visual, as mere decoration, which, at any rate, rather fits their names: Red, Green, Blue and Yellow.

The gradual build-up of the performance is achieved by a fast succession of scenes. These are well-familiar scenes from quizz shows, instant entertainment and consumer culture, leaving little time for reflection. Camillo's Clones never seem to get tired of their perpetual mnemonic tests. Today's mnemonics, after all, no longer
exclusively belongs to the human domain, it is now part of the telemathic net. The event unfolds in a net spread wide across the stage. The net itself, an allusion to Camillo's Renaissance model, is made up of seven vertical and seven horizontal fields. In it, we find installed that kind of information system, which designates mass culture in its essential form: a media spectacle. Even the daily newsflash on politics fits this pattern. The Clones and Camomillas are agents acting out a deliberate audience manipulation, to which this very audience responds with automatic reactions. The intermittent rounds of applause are only a conditional reflex, another proof of analytic predictability.

Two figureheads, also, appear in the net, monstrous figures standing elevated on top of metal structures which look like monumental tobogans; the king of France (M.Nani) embodies political and military power, the governor of Milan (M.Sbragia) the power of mass media and TV. The interdependence of media and daily politics is in itself nothing new, their "collaboration" is easy to see through; still, the duel between the two sides disputing the right of patronage over Camillo is finally decided in favour of the media. The victory, therefore, falls to that side which controls and directs human emotion, fantasy and dreams - all of them things that today's man expects to get from the media. That is why childish guesswork remains the monarch's last resort, as he tears petals off a flower: "The King I am. The King I am not." After sliding down the tobogan, debased and denuded, he begins to sing "Candle in the Wind". In the meantime, as the King sinks into the depths of history, the Governor limps along on crutches, with his lame ideology and the worm-eaten foundations of his very existence. Hrvatin's King is outdated and powerless, because military force is not real power. The Governor, on the other hand, is a "plastic surgeon masterfully operating on human emotions", slyly performing his subversions, offering in exchange the cheap sorcery of vane and unreal pleasure.

Magic as a basic element of the Memory Theatre is evoked in Hrvatin's show by means of the "magical" power of the media and the "magic" of authority, dealing primarily with the manipulative dimensions of both.

The show clymaxes in the verbal duels and in the aggressive exchange of concepts which hold sway over the public space at the end of the 20th century. Man is suffocated by neverending reports of political and sexual scandal, war, corruption, violence etc., which become his daily food for the spirit, no longer provoking any sensitive, less predictable or less "marketable" reaction on the consumer's part. That is why information of that kind is carefully rationed never to cross the limits of what is considered acceptable. Hrvatin's politicisation of contemporary traumas is displayed as a fast succession of facts intermingled with the sounds of "Children of the Revolution" by T-Rex, as if to say - so what, in our day revolution is hardly anything more than a textbook phrase. That is how we arrive at the point where everybody, quite rightly, begins to pose questions regarding the freedom of expression and the political importance of the media in our society. There remains, however, yet another issue which should, at some point, be pondered: that of the freedom of individual perception, and, consequently, that of the threats to that freedom.7

The director brings the show to a close with a scene of the Clones and Camomillas dancing in pairs. They are wearing beautiful white costumes as they dance to a waltz, but, dancing to techno, the Clones are almost naked under the stroboscopic lights. Camillo's successful mission in today's world will be consumated in a celebration of the Memory Theatre, at long last to be enacted - word brought by an enigmatic messenger, the Blue Angel (R.Rocco), mediator between the celestial sphere and the elementary world, communication personified. The final video clip shows Camillo buried in a heap of sallad, himself become food.

The show is permeated by inserted clips of computer animation, lines multiplying and evolving into nets, gradually filled in with floating squares, as the vacant spots of memory are filled. The three-dimensional net, consisting of 49 windows, calls to mind the electronic methods of storing knowledge - Microsoft Windows, for example.

Borut Kržišnik's excellent music adds an extra quality to Memo 1.0. It backs the video recordings of Camillo and the computer graphics with a classical calm, and underscores the more dynamic scenes with great intensity and energy. However, the use of "We Are the Champions" by the Queen in the duel scene

The show clymaxes in the verbal duels and in the aggressive exchange of concepts which hold sway over the public space at the end of the 20th century. Man is suffocated by neverending reports of political and sexual scandal, war, corruption, violence etc., which become his daily food for the spirit, no longer provoking any sensitive, less predictable or less "marketable" reaction on the consumer's part

Through the insertions of events and quotations from the world's political reality the show also speaks about how communication systems are abused. It speaks about the uncertainty of universal knowledge, the structure of society control mechanisms, it satirises both "cyber-knowledge" and the uniformed, computerised and futuristic forms of existence, above all the vacuum of condensed, but unselected, information

between the King and the Governer seems somewhat trite. Contextually, Elena Frajt Velikonja's costumes are put to good use. The costumes, especially those of the Clones and Camomillas, are made of plastic and unusual materials, and their cut appears both thouroughly processed and esthetically pleasing. Arielle Vidach's choreography is spontaneous, fluent and elegant.

The theater preformance Memo 1.0 is based entirely upon the interrelations between information, knowledge, memory and manipulation. Words and the relations between them act as meaningful images and visual talismans from Camillo's Theatre, although they often verge on semantic clichés. In our day, visual communication is the fastest, the simplest and the most adequate. Filtered through the director's critique and parody, it is endowed with a context, becomes visible and less uncertain. We may say that the audience are made to come to grips with a pathology of immediate perception, a fascism of optics. To 'no longer believe one's own eyes' is today 'an objection of conscience'.8

The universal systematisation of knowledge, since the very beginnings of the art of memory - from Simonides to Giulio Camillo, on to Melvin Devey who in 1876 invented the universal decimal classification, a system for comprehensive cataloguing of knowledge still applied by librarians, and to the recent phenomenon of Internet, reflecting the ambition to master information as a norm of civilisation, as a subject of science, philosophy and history. Every user is necessarily a prisoner of the net. Compared to Internet's hypertext, anthropogenous memory looks 'outdated'. Hypertext is a building, and hyperlinks are doors to new pages.

Memo 1.0 deals with the transhistorical yearning to systematise knowledge and the techniques of its distribution, through reflecting the multiplicity of reality, its immediate and constant construction and deconstruction, running parallel today, in the dimensions of space and time themselves intensified to the nth degree. This Babylonian melange thus results in a society where 'everybody speaks English, even the French'.

Through the insertions of events and quotations from the world's political reality the show also speaks about how communication systems are abused. It speaks about the uncertainty of universal knowledge, the structure of society control mechanisms, it satirises both "cyber-knowledge" and the uniformed, computerised and futuristic forms of existence, above all the vacuum of condensed, but unselected, information. Hrvatin uses history of philosophy (Paolo Rossi) and communication theory (Fausto Colombo) to gradually lead the spectator to the conclusion that Internet might just prove to be our own art of memory9, but he also warns that cybernetic knowledge is no more than one of many attempts, one of many "truths". The show's basic message does not merely boil down to the need to put information to some creative use, which has been clear enough to all for decades, nor to the illusionistic assumption of the need to subdue man's illusion of knowledge; it speaks, rather, of the need to preserve freedom as an individual category.

What we share with Camillo is the vision of a disordered universe. Our navigation through the global village makes Camillo's dreams seem more real than ever. But, just like Camillo's dreams, cyber-dreams are bound to forever remain what they actually are - mere dreams.

Bibliography:
YATES, Frances A., The Art of Memory, London 1992 (1.izd.1966).
BURCKHARDT, Jacob, Renesančna kultura v Italiji, Ljubljana 1981.
FESTA, Roberto, Elaonora Vasta, Un Progetto di Emil Hrvatin Camillo. Memo 1.0: Costruzione del Teatro, Milano 1998.
VORLÄNDER, Karl, Zgodovina filozofije, Druga knjiga, Ljubljana 1970.
VIRILIO, Paul, Hitrost osvoboditve (prijevod S.Pelko), Ljubljana 1996.
VITRUVIUS the ten Books on Architecture (transl.M.H.Morgan), New York 1960.

Translated by Tvrtko Černoš

english supplement

Interview with Marvin Carlson
Productive Cosmic Cycle

Interviewer: **Ivana Sajko**

CARLSON: I must begin by saying what sort of theatre are we talking about. Almost all theatres are influenced by criticism in one way or another. In different types of theatre criticism operates in different ways. In my experience the theatre that is most influenced by criticism is not the theatre you might think of, it's commercial Broadway theatre because when somebody is putting a play in a big commercial theatre in the US, New York, it's very important that the critics like this play. So the writers are interested in writing something which they think the critics would like and the public would be interested to see. That means if a major critic in a New York paper would decide: I want to encourage more plays by certain writers, or plays with a certain theme, or more plays with a certain theoretical or critical approach, and if he would start advertising that, you would see major plays that would begin with that theme. It's seems odd but in some ways the most direct influence of criticism is on the most conventional theatre, the commercial theatre.

F: What about the non-commercial productions?

CARLSON: The influence and effect is not nearly so direct when you look at those theatres that are more experimental and theoretical in their nature or orientations, for example the Off Broadway, experimental theatres through Europe, etc. There are very interested in what the critics have to say, but I do think that it's not easy for critics to influence that kind of work. First because those kinds of theatres are more thoughtful to begin with, they have directors, playwrights, dramaturgs who are themselves interested in theory, and so the actual critical reviews that a production gets will not have direct influence on the future of what they play does.

F: You are making a clear difference between theory and criticism, which in the US more or less works on the level of expressing personal liking or disliking something. Do you have the feeling that the criticism which operates with some theoretical approach influences the theatre in a more concrete way?

CARLSON: Theoretical reviews certainly can and they do. What you are talking about is criticism that is trying to describe in theoretical terms some particular movement of the theatre within the culture, once again if you have a production organisation that is interested in developing the theatre that does relate to its culture's concerns and is interested in the theoretical motives for doing it, they are going to be looking around wherever they can find suggestions and information about that, and one of the most useful and direct places to look is in criticism, because that's where this kind of question arises more directly, so I think yes, that can be a source and it is a source of experimental movements.

Usually when I talk about theory what I am talking about are writings that attempt to understand and explain general rules and formations, structures, of cultures, of performance or literature. Criticism for me is the application of that general principle to a specific production. So the works of critics are almost always criticisms, some of them are theories, but the majority are criticisms because they might use theoretical methodology and theoretical tools, but if they are using it to explain or come to terms with a particular play or a particular production, to me that's criticism. Theory is a more general state but you can't write criticism without theory because then you don't have a way of organising your thoughts. In America the distinction between these two is very clear, so you must remember that is the distinction that I am making too.

F: Can theory be a guide in the semiotics of performance, in such a way that it would become a language in which we can discuss, follow and understand the signs of contemporary theatre? Can the tools of theory be useful in the critical discurse of the daily newspapers?

CARLSON: It very rarely happens that a critic wants to educate his public about some theoretical methodology, let's say that the critic feels that his readers would understand better a lot of contemporary work if they understand contemporary feminist writing, for example. This is such a large and complicated body of material to begin with that he would have to write several books to do this, but I could think of critics that do this, and really over the period of time, say: I am going to put in everything that is relevant, I am going to keep addressing small pieces introducing

priorities and certain ways of thinking, so the people who read me regularly over a period of month or a year will have put together a mosaic that would be almost like reading a book on this. That's not common but I know a critic who does it, much more common would be to have a critic who is familiar with a body of theoretical material but who is really not so concerned with introducing the reading public to a certain way of thinking and a certain body of theory, but is really more generally concerned with helping the audience, using the theoretical tools that the critics have, to understand the play. I think this is really the main priority how you do that.

F: Do you believe in the applicability of models in writing theatre reviews?

CARLSON: It seems to me that the most successful strategies are as specific as possible. The use of technical vocabulary is very difficult, but sometimes you can simply say: well, there is a term in semiotics that is extremely useful here in order to talk about this play, and I want to talk about what does "icon" mean, and use this to organise your review with introducing terms. I think that is OK. The review is not a university lecture, but whatever is done has to be done very specifically. I think the best kind of reviewing is reviewing that takes very specific keys out of the production. Credibly, this is the old trick that Charles Lamb, I think, first introduced to English reviewing back in the early nineteenth century, and that is to pick some moment or some sequence in the play that is very difficult, that most of the audience will be troubled with and would not know what that is, and then explain it. Then say: look this is why those choices were made, here is its intuitive pattern, here is some of the implications of what's that doing and almost certainly you would have to use some kind of critical methodology in order to untangle that, but then you need to convert it back into a language that is accessible. The same as in teaching, if your audience or your students realised here is something that didn't make sense to me and now it makes sense, this is a wonderful experience and they'll remember that. And I think that to me is the most productive way, to really work and think about criticism as a way of helping the audience over rough spots and odd things about it.

F: As a guide?

CARLSON: Yes, as a guide. There is a danger you have, but there is a danger any critic has and it's a danger that any professor has, and that is that institutionally you have been put into a role of authority and that's very dangerous, but it's inescapable. I mean, in the *New York Times* they are paying you money to be an authority and most of the audience wants you to be an authority, just as the students want their professors to be authorities, to make them comfortable. But I also think of another important responsibility, to make it clear that as you are helping people open up a perspective into a play, you are not being the interpreter of this play, this is not the ultimate meaning of this play. I again think that if people read you over a period of time as a critic, and if you have the same play that happened a dozen times and people's angles on it, you would realise that as you read several reviews that there are many legitimate interesting ways to look at this play. Most critics of daily reviews don't have that kind of possibility. But even with the danger of falling into a trap of making a statement like: this is what the production wanted to say, that is not what you want to do, you want to try to suggest this is a way of going after this kind of dynamic.

F: I believe that we can't discuss criticism and theory as two separate fields, especially in the productions in which theory has been used in the process of making the production. How do you see the status of theory in a performance, in the theatre that has been growing out of the concepts, or refering to artists which have built their performances on some kind of personal synthesis of theories? Can you write a review without explaining their respective theories?

CARLSON: Well, actually this is a very big question, let me start with post-modernism and say that, of course, post-modernism is a huge term and a certain important part of post-modernism really, in a very fundamental way, denies the status and function of a theorist or a critic, that is calculatedly open, in every way ambiguous, so it has automatically as many meanings as possible.

F: It denies the models.

CARLSON: Yes. Let me take an extreme example, the work of John Cage. When you are talking about a theatre that is constructive, I don't know how you can write about it. I could think of two ways of writing about it, one assuming you know what John Cage is doing and what his operations are, because if you don't know you probably shouldn't write about it. But it seems to me either you do have to speak theoretically to the audience and talk about what does it mean for an artist to give up traditional artistic control and entirely turn the operations of production over to chance and explain what that is. You either have to do that, or it seems to me, maybe you have to put that aside and sort of anknowledge it, and frankly say: I am not going to talk about intentionally at all because intentionality had been consciously taken out of this production, I will have to talk about reception, to talk about what is constructed, however it is constructed, than what do I, as an audience member, find in it and what are the operations which allow me to find that. I don't think you can do either of these things without saying something about theory. And I think that's true in any postmodernist work, where there is some kind of assumption on theoretical grounds, like the feminist performance...

The one thing that I think I will have to say is this sound like a more of the problem that it really is. We started out by saying: how much theory do you introduce into criticism, will the readers understand it, etc? With most post-modern performances this is not a problem because you can take the artists who are specifically associated with single performance pieces, feminist performance... First of all, they in fact refer to a very small and select audience. For example, nobody goes to gay productions who doesn't already know a great deal about gay performances. There are no naive people out in the audience, and nobody reads about the Wooster Group, which have moved out to other kinds of experiment, but nobody reads criticism about them who doesn't already know a certain amount of modern theory, there is no public there that goes to the Wooster Group and than would read something about Wooster Group, that have theoretical material in it, and would say I don't know what semiotics is, I don't know what is post-modern, or etc... The same group that goes to these productions reads modern theory, and so it is not really a problem.

F: But what happens to a production when it changes its usual audience?

CARLSON: It would be a problem and was a bit of a problem when last year the Wooster Group did a production of Eugene O'Neill's *Henry VIII* and took it to Broadway and the Broadway critics really didn't know what to say about that, and there were some really foolish reviews of it. They said it was loud and noisy and cruel, but they didn't say anything about its aesthetics and if they knew something about its aesthetics, they would know what the Wooster Group is doing and the kind of work they are doing, particularly the post-modern aspect of mixing the media, mixing of different cultures, etc. Even if they knew something about all that, they would have great difficulty explaining it to their audience, because the audience doesn't know anything about that and isn't interested in that. That's a very odd case, normally groups can strongly influence theory and are influenced by theory. Performers act for an audience and their critics write for an audience which is also familiar with this.

F: So this is some elite circle?

CARLSON: But I think this is a healthy circle. Some of the most famous lesbian performance groups in the United States were sort of discovered by the theorists, by Sue Ellen Case in particular, the leading feminist theorist in the United States, or by Rebecca Schnider, also a feminist theorist, who has written

a couple of very good articles about them.
In fact, there really has been a circular operation. I remember, perhaps ten years ago, beginning to notice going to the conferences and having a panel about the feminist performance. There would have two or three theorists and two or three performers who would exchange their ideas. That was something that the feminists introduced to the United States. So it is a circle, but it is a circle in a productive way, the theorists learn from what the actors and performers are doing, but the actors and performers talk to the theorists, read the theorists and they are influenced by what they are doing. I think it is a very productive cosmic circle.

F: So, when you are searching for an approach to a performance, you search for a theory, for some compiled version of many theories to guide you through the semiotics of the performance, through the relationship between verbal and nonverbal actions on the stage. There are many artists whose productions are at the same time theoretical experiments, they write about it and their performances come out from the theory.

CARLSON: These are very problematic topics of modern theory. They are problematic because there are potentially so great and wide in their applications. Performativity is almost like a grid you can lay over anything to emphasise a certain quality in almost any human activity, and not just actions bur writing and whatever in which there are performative elements. Thinking about the performatives, the performativity calls your attention to certain aspects of it, and that is a way of looking on almost everything, and so when people say: What is the performative and performativity after all? it is an almost impossible question to answer because it is a way of looking at something or it is a kind of human activity, but it is everywhere you look, really. And that makes it enormously productive as a concept, because it allows the theorists in a number of fields to find the common ground and to utilise the concepts from other fields productively in their own field, and see connections between different aspects of human activity that were not connected before. But it's also very confusing, because it can become so general that many people don't know what to apply it to and what not to apply it to. I think in the United States, where the performativity probably had its greatest impact, it really has become a wide spread phenomenon, it has drawn the attention away from the theatre properly speaking, that is when you start to talk about the culture performance. The question is the cultural encounter, how two people who come from different cultures, how do they perform this cultural encounter: what are the rites, what are the rituals? If they make a theatrical presentation out from it even at that time, what if later on it is memorised in the cultural memory in the community etc. So it is a wonderful discourse, but the theatre properly speaking was a very small part of what we were talking about, because this is performance, it is not actually theatre.

F: Talking about the United States and the contemporary theatre, one can't ignore the fact that the social studies, anthropology, foreign cultural traditions and rituals had become important subjects for performers such as Ron Athey and the Modern Primitives.

CARLSON: Well, I certainly think that the theatre has cannibalised rituals but it has cannibalised everything, the theatre is a monster that devalues everything and dehumanises human action. But rituals come with a lot of useful things for the theatre, many kinds of culture memories, and if they are maybe half forgotten, and of course all that wonderful structures and rhythms. They are all useful even if they are not completely understood. Obviously, it was a naive idea to think that we can sort of recreate the ritual in the theatre, but it was an honest idea to recognise that the theatre is always picking up the pieces of rituals and anything else, and incorporating them in what its doing. It changes it all the time, but that is partly the way the theatre works. What is the problem in saying what are the things that make the theatre so different when we normally think of ritual, is that ritual is so deeply inherent in a particular culture and its memory that everybody can relate to it in the same way. But in fact, again back to post-modernism, the basics don't exist today and we are all mixtures of everything, and so that kind of creation of a community that has that kind of unity is really almost impossible now, in the theatre and anywhere else. We are all post-modern, whether we want to be or not. The theatre has recognised that.

F: Talking about mixtures in the theatre, does it mean that we can no longer evaluate what is going on in the theatre because we have lost the universal criterion? What can we do?

CARLSON: I guess I have to begin by saying I've never been able to accept Peter Brook's idea that there is, if you go deeply enough into every individual, that there is kind of a basic in the way that universe is put together, that everything comes out of the rituals. And that theatre has to seek for some kind of a universal theatre language. That seems unrealistic to me. To an extent I agree with him, we all understand pain, we all understand pleasure, and we all understand something about the importance of human relationship, of course we all understand laughter, this kind of thing is universal and all theatres deal with that. And of course, we always go to rhythm and structure and to that extent I agree with Peter Brook, but beyond that I think there is also, I do think this is built in to our genes or fundamentally in our nature as human beings, but I think their has been enough interpenetrating of post-modern cultures that if we are interested in the theatre, there is a kind of common international theatrical vocabulary. I mean I can go and watch a play in Lithuania and understand a great deal about it, from the way people relate to each other, from the way lighting is used, or how the music is used, this is all quoted out from the international theatre vocabulary that I know. The first thing about the critic is that you have to ask yourself: who I am writing for, you can't do anything without asking this. But I think very few critics write for, kind of, general audience. Most critics have a very specific audience and most of that audience, if they are going to the theatre, are aware of the theoretical discourse, and so it is a three way process between the audience, the critic and the artist. They all learn from each other, and it is productive learning.

The Body From East To West

Bojana Kunst

The following contribution focuses on manifestations and exhibitions which took place, successively, in Ljubljana last summer and autumn, and were then, coincidentally (or perhaps not), followed by a similar happening in Vienna. In September the exhibition 'Body and the East' was closed, followed by a huge Marina Abramović retrospective, the opening of which, in turn, coincided with a nine-night show 'Explicit Sexual Practises as Artistic Expression' in Kapelica Gallery. That was, however, not 'all the body we got': last autumn Vienna saw the closing of 'Out of Actions', a comprehensive retrospective of performance and action art. All these shows, with the exception of the Viennese one, which was somewhat wider in scope, represent artistic trends which focus on the body, as well as some of the most radical artists who left a deep mark on 20th century art, which offers us a great opportunity to again bring up the subject of the body as exhibited in different contexts.

The Viennese show, 'Out of Actions – Action Art, Body Art & Performance 1949-1979', was planned as a historical retrospective. Paul Schimmel, the author of the show, put together an exhibition which travelled from its home in Los Angeles (Museum of Modern Art) to other art galleries over the world. The exhibition was meant to be a systematic overview of action art, ranging from the heroic gestures of Abstract Expressionism, over the reductionist tendencies of Minimalism, to the loss of object in conceptual art, an art which in different ways grants the process of creation supremacy over the object of art. This withdrawal from the isolated, autonomous and institutionalised object of art, removed from its pedestal already by Duchamp and the Avantgarde movements, has , in Schimmel's opinion, steadily evolved since 1949. The aim of this process was to emphasize the time dimension of a work of art. It was in this way that the traditional representational network was transformed into a fluid and fugitive process of creation. Not only does the object gradually disappear, but the position of the subject also undergoes a significant change. It is, therefore, not only a question of transcending the representational, but, much rather, a question of blockade, inhibition, a question of establishing new guidelines. Schimmel traces the beginnings of the supremacy of the process of creation over the work of art back to the radical change of consciousness after World War II, after facing the atom bomb and the holocaust as frighteningly real possibilities of the end of the world, all of which brought the artist face to face with the frailty and uncertainty of creation as such. This supremacy also became an art-historical criterion, a curator's common denominator, which somehow seemed to mark all the trends in the years that followed and their intricate representational network. This particular subject-object relationship (where the latter progressively disappears and is supplemented by unstable/interpretive/documentary forms such as video, relics, photography, records, descriptions) is reflected in the work of Jackson Pollock, who creates his paintings by dancing and dripping paint over the laid-out canvas, as well as in the work of Fontana, with his slits in the canvas, or Rauschenberg's paintings with the alarm clock setting the working hours, or Spoerri's gastronomic installations and Jean Tinguely's autodestructive machines. Finally, the show comes to a close with body art, which begins to evolve in the '60s and reaches its creative clymax in the '70s. Each of the 150 artists represented establishes a dialogue with their own creativity and the process of creation. All of them, to a greater or lesser extent, reflect on and communicate with the tradition, position and form of a work of art. Between the act and the object, traces left by the object can be spotted, and the network of these traces is now only dictated by the fugitive logic of the artist's actions, with its countless underlying, no less fugitive, motives. The supremacy of the process of creation over the work of art, which brings about the disappearance of the object, can also be read in a different way; we are dealing with a criterion which reveals a certain continuity of Action Art in the West. Everyday political and moral reactions have sunk into silence, the art shown at the Viennese show has, mainly, already been institutionalised, catalogued, and is part of the myth of contemporary art. Schimmel plans the show according to art-historical criteria, by which he manages to place even the most radical trends inside the evolution of contemporary art, its Modernist project, which, through pure formalism, minimalism, pschoanalysis, structuralism, political and gender discourse, keeps repeating the same question: Was ist Kunst? The answer

to this question, despite the blood-spattering action of the early '70s, still seems very much needed.

'Body and the East', the Ljubljana show, offers no such general criteria, as in the East no dialogue has ever been established with different trends in art, but ponders instead, at the very beginning, a new dilemma: firstly, the context of the East, by which, writes the author of the show Zdenka Badovinac, we run the risk of further isolating this art, and, secondly, the context of the difference to be seen in the bodies of the East. How can we ever reflect on that difference without speaking of it in the words spoken by the Other? Precisely this absence of a general art-historical criterion, and the necessity of establishing in its stead a context which verges on the political, show just how different the status of Body Art in the East was, and still is. It was never a source of any disquiet to art institutuions, and it never established with them a particular dialogue, at least not to the extent that this was done in the West. Above all, Body Art in the East dwelled on politics and ideology as such, even when this was not what it primarily intended. It is a question of a certain difference of the body, which the author of the show calls invisible, unmarked, beyond description, to be read over and over again, in relation to context. "Similar gestures are read differently in different places", says Badovinac. Another factor that we must take into account is the marginal position of the artist, who is still stereotyped in the East, however open to him all the doors may seem. This marginal social position and the uncompleted dialogue with the institutions was also alluded to by the Russian action artist Aleksander Brener who opened the Ljubljana show by placing eggs on the heads of some, more or less important, cultural and political dignitaries. His action was backed by a leaflet with the following text: "Zdenka (Badovinac) invited Aleksander to take part in this show. Aleksander and Barbara sent Zdenka a good political work The Berlin Wall Still Stands... but Zdenka said: this is not Body Art. My show is about Body Art. But Aleksander and Barbara think that Body art is bullshit, and that political art is very important. That is why we are using eggs." Despite appearing very simple at first, Brener's challenge is multi-layered: by a persiflage of both Body Art and political art, which results in a rectilinear hoax, he actually addresses the problem of designation, something we somehow always fall short of, designating the body as what we desire it to be, not as what it manifestly is. The bodies of the East offer no clear-cut conclusions; the fact of them being created in more aggressive political regimes and under more aggravating circumstances still does not mean that they are in themselves more aggressive than the bodies of the West (let us compare the actions of Marina Abramović, Ion Grigorescu, or Raša Todosijević with the works of Gina Pane, Chris Burden, or Rudolf Schwarzkogler). The fact that they were created in non-democratic regimes does not, in itself, mean that they should be considered as political acts or as a matter of taking sides.The fact that every action which went beyond the scope of restrictively defined legitimate activity was viewed as an act of resistance, and was, as such, potentially subject to legal sanction, does not quite mean that they should be read as acts of resistance or political comments. The true difference lies at another level of meaning, that which is concerned with the onto-logical/existential status of the artist and his action, as well as with his more generally marginal status in the East. This difference can actually be likened to light refraction: how it reveals itself to us depends on where we look from. The Croatian artist Tom Gotovac walked naked through the centre of Belgrade in 1971 (duration 90 seconds), the Chek artist Jiri Kovanda puts on a performance in the streets of Prague in 1976: "I acted precisely according to a scenario that I had set down. I selected such gestures and movements, that no passer-by could realise that they were actually watching a performance." In 1977 he repeated similar performances with the same title. He describes one of them in the following terms: "In the elevator... turned backwards, I stare into the eyes of the person standing behind me..." The Slovak artist Peter Mezulin greets a Moravian bus, on the highway which goes past Brno, connecting Bratislava with Prague, by performing a bridge (a streching exercise) in front of a red searchlight. The Chek artist Petr Štembera attaches a twig clipped from a bush to his own arm, and the Rumanian artist Ion Grigorescu tries to transform himself and defy his natural codition by modifying and photographing his genitals. These randomly selected examples, ranging from extreme minimalism to theatrically painful interventions on one's own body, as well as other documents displayed at the abovementioned exhibition must be read through the palimpsest-like network of meanings and associations, which they reveal. The manner in which we look at them is exceptionally important, but even then the difference tends to escape us. This interplay of context and discourse is described by the curator, who claims that the naked male body in the photographs of Grigorescu and Tom Gotovac makes no direct political statement by its sheer appearance, but if we are familiar with the context, we realise that a political dimension was necessarily inherent in the act of an artist publicly flashing his nudity. However, in order to understand the roots of certain forms of behaviour, we need to go beyond the socio-political context. We must look for these roots at a deeper level, in some much more general issues, where the differences between East and West are no longer as compelling. Let us, therefore, try to elaborate on Badovinac's statement and speak about yet another way to look at the matter, where we can read some kind of basic legitimacy at the existential level, which we can describe as the legitimacy of having one's own individual body at all, of living with one's body and restoring through it our connection with ourselves, with nature, with the world. In socialist regimes, such existential legitimacy within which the body lives and experiences, the body as a subject (Merleau-Ponty), was always effaced, denied and supplemented by the legitimacy of the system. (It would, of course, be quite wrongheaded to conclude that such legitimacy has never been questionable in the West, although there seems to exist a more general kind of legitimacy, which grants one the freedom to choose. The choice itself, however, reflected in a

Although the aspect of privacy may, due to its perverse attraction, seem easy to sell, and we must be particularly careful in distinguishing trendy provocation from the body which truly shows nothing other than itself and the unbearable weight of its private identity, this very phenomenon draws attention to the terrible invisibility of the existence of marginal bodies. In the world of celebrated and despised bodies, these bodies are permanently on the lookout for an opportunity to make an explicit individual statement, even at the price of sickness, even at the price of leaving trails of blood behind

labyrinth of mirror images, appears questionable.) Any which one of these physical occurences sheds light on the need for the living body, so recklessly estranged in those regimes, which marks and defines a person's world and intertwines it with other persons' worlds. This body is the basic hidden impulse which is sometimes lost on us due to its excessive, everyday familiarity, but which also creates a difference, an experience transcending all description, a difference we fail to define, although it incessantly shivers in the body exposed – like a yearning.

Precisely this absence of a general art-historical criterion, and the necessity of establishing in its stead a context which verges on the political, show just how different the status of Body Art in the East was, and still is. It was never a source of any disquiet to art institutuions, and it never established with them a particular dialogue, at least not to the extent that this was done in the West. Above all, Body Art in the East dwelled on politics and ideology as such, even when this was not what it primarily intended

Another difference, reflected, above all, in the criteria and value judgements that are applied to the art of the East, is clearly related to the respective social positions of the artist in the East and in the West. In the East this position was marginal – only very recently has a sort of dialogue with the institutions been established. This marginal position is quite graphically defined by the Chek artist Milan Kanižak: "Every time Brezhnev came to Prague, the police would take me in two days before his arrival and release me after his departure." In spite of Body Art being politically provocative and morally problematic, critics, theoreticians and art institutions were more or less open to it in the West. Somewhat trendy as it was in the '60s and '70s, part of the contemporary art myth as it is today, Body Art, at least as presented at the Viennese show, comes across to us with its cultural and historical criteria apparently well-defined, and making little or no reference at all to context and politics. The difference can be visualised as *two bites*. One is imagined and described by the Body Art veteran Vito Acconci in 1970, the other performed by the Russian action artist Oleg Kulik in Stockholm in1997. "I bite myself. My body bites wherever I set foot. I apply paint over the bites, I print the shape of the bites on different surfaces" – Acconci speaks about his work and points to the body as precisely that which itself defies the representation of the body suggested by our visual heritage – something fixed, framed and pictorial. The conflict between the body and the manner of its representation is an essential part of the context within which Body Art develops, and within which the physical/political/gender discourse of artists such as Chris Burden, Marina Abramović Gina Pane or Carolee Schneemann is formulated. It also helps to establish the art-historical criteria for identifying the exact position of such trends. In the East this dialogue really matters, although it is always hidden and wrapped up in different contexts. The essential point here is that in the East, for several decades, it was neither possible nor permitted to counteract the traditional, prescribed representational manner: every such action was seen as an a priori political one, and, cosequently, pushed to the margin. It remains on the margin, even now, when all the doors seem open - especially if we attempt to oppose the representational network within which we are assigned our place by the Other, always for historical reasons and according to the Other's idea of difference. At his Stockholm performance Oleg Kulik tried to put up resistance by acting out his aggression – he bit several people and was eventually arrested: "Speaking of the Kulik affair, we can say that the West finds it esthetically pleasing to observe a Russian dog, but only as long as this dog does not act like a dog. Once Kulik ceased to be a marvellous object of art – the eastern neighbour representing Russian misery, nothing more than a dog's life – and started to alienate his admirers by his behaviour, they did not take long to call him an enemy." This game of differences and shifting viewpoints has proven to be the game which delineates the separation between the bodies of the East and the bodies of the West. This is precisely why the decision to place the Ljubljana show within the context of the East seems so important – some aspects of the problem were laid bare, which would rather have been obscured by a classic easy-way-out restrospective.

Time to reach the conclusion. We live in a global village. In this 'Pro Kapital' village of ours the contemporary idea of the body seems an increasingly liberating one, but no less menacing for that. However, the alleged equality and populist acceptance of multiculturalism notwithstanding, there is still not much 'body' around. This is what some body artists, uncompromisingly committed to exhibiting the body marked by a personal stigma, the individual body no one really wants to see, are trying to tell us. 'Body and the East' also featured the Polish artist Katarzyna Kozyro, who in 1996 had herself photographed in the pose of Manet's Olympia, thus reviving the memory of Manet's controversial painting from 1865. This controversial painting, which haevily influenced early modern art and its relationship to the marginal body (the body of a prostitute), was later used by Carolee Scneemann and Robert Morris in their performance 'Site' (1964). Their intention was to reveal the limitations imposed on Olympia by the spirit of the century, to unmask the agents of change, and to show a non-artistic object as an icon. Kataryna Kozyra is no longer concerned with the status of the object of art, but tries, much rather, to unveil an explicit and private body (the body no one really wants to see), and has herself photographed as Olympia after she had just been through a chemotherapy treatment. In Kapelica gallery, soon after the closing of 'Body and the East', a series of happenings called 'Explicit Sexual Practises As Artistic Expression' took place, which featured artists who attempted to analyse traumatic private sexual identities and the identities of socially marginal groups (Ron Athey, Oleg Kulik, Tomislav Gotovac, Vlasta Delimar, Helena Velena, John Duncan). Although the aspect of privacy may, due to its perverse attraction, seem easy to sell, and we must be particularly careful in distinguishing trendy provocation from the body which truly shows nothing other than itself and the unbearable weight of its private identity, this very phenomenon draws attention to the terrible invisibility of the existence of marginal bodies. In the world of celebrated and despised bodies, these bodies are permanently on the lookout for an opportunity to make an explicit individual statement, even at the price of sickness, even at the price of leaving trails of blood behind. The body is thus no longer torn between East and West, North and South. Instead, on its map, we can see the body torn between an invisible marginal destiny and the glamorous idea of its unity. If, alongside with the increasing importance of the marginal, which we have been witnessing over the past few years, we take into account the fact that, in the history of its traumatic encounters with males, Olympia's contorversial body is at its least controversial as the mechanism of an automaton, the story of the body and its various types of discourse, as well as the ways in which it points itself out to us and the way in which we point to it, seems a long way from reaching its end. Due to the constantly developing technological resources, it appears, much rather, to be branching out. Although, at times, it may seem to us that all the sickness and all the wounds must by now have taken us to the very edge, we are still not even nearly there, and we are quite certainly still very far from crossing the line. What awaits us is nothing more and nothing less than the body of the new millennium.

Translated by Tvrtko Černoš

akcija: FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

11.- 21. veljače 1999.

11. veljače
19.00, HDLU
Otvorenje izložbe dizajnera *Frakcije*, **Igora Masnjaka**
Izložba je otvorena do 21. veljače

12. veljače
19.00, HDLU, Galerija proširenih medija
Dalibor Martinis: *Dnevnik /12-18. 02. 1999/*
instalacija /iz *Binarne serije*/
Rad u sebi skriva poruku ispisanu binarnim kodom. Svaki od 7 dana trajanja izložbe autor ispisuje jednu poruku i tako iz istih elemenata sastavlja novo djelo.

20.00, HDLU
DUO - work in progress koreografkinja i pedagog, **Kilina Cremona**
Prezentacija *Centra za plesnu umjetnost* **Atena**

13. veljače
20.00, HDLU
Künstlerhaus Mousonturm, Frankfurt/Main
Video prezentacija plesnog centra Mousonturm, jedne od najutjecajnijih plesnih produkcija u Europi.

14. veljače
20.00, HDLU
SCHMRTZ TEATAR featuring Gole i Veseli: *KRUH (No Game)*
Novi performans osovine domaće kazališne alternative

15. veljače
18.00, HDLU
Profesionalni glumački studio:
scene iz *Nevjeste od vjetra* Slobodana Šnajdera
Prezentacija radionice *Glume po metodi* održane u Grožnjanu 1998. u sklopu *Imaginarne akademije*

20.00, Teatar &TD, Polukružna dvorana
Dubravko Mihanović: *Bijelo*
režija: Ivan Leo Lemo
Gostovanje predstave Hrvatskog narodnog kazališta iz Splita nastale prema drami nagrađenoj nagradom *Marin Držić* za 1998. godinu

16. veljače
19.00, HDLU
Literatura više ne pomaže kralju Promocija časopisa **T&T**, br. 9 i 10
U novim brojevima T&T-a objavljene su drame i scenariji studenata dramaturgije na Akademiji dramske umjetnosti

20.00, HDLU
***Imaginarna akademija*, Grožnjan**
Prezentacija radionica i projekata edukacijskog projekta CDU, *Imaginarna Akademija*

17. veljače
19.00, HDLU
Promocija *Frakcije* br 10/11
+
Tko ravna hrvatsko kazalište?
Okrugli stol na temu upravljanja hrvatskim kazalištima i programiranja njihovih repertoara.

18. veljače
18.00, HDLU
Promocija kazališnog časopisa **Maska** iz Ljubljane

19.00, HDLU
Promocija slovenskog strip magazina **Stripburger**

21.00, Art Net Club
Prezentacija Multimedijskog centra **Kibla** iz Maribora

19. veljače
19.00, HDLU
Božidar Jurjević: *Nek po domu svjetlost sja*
Performans umjetnika iz Dubrovnika

20.00, HDLU
Tjedan performansa: Javno tijelo
Projekcija dokumentarnog videa nastalog tijekom manifestacije *Javno tijelo* u produkciji Soros Centra za suvremenu umjetnost i Art filma.

20. veljače
16.00, Art Net Club
Video Dance
projekcije plesnih filmova

Dom HDLU
20.00 **Sound of Theatre**
Sudjeluju:
hc Boxer, **Svadbas**, **Legen**
Koncert glazbe iz predstava i performansa o kojima se pisalo u Frakciji

21. veljače,
Teatar &TD
20.00 **Jelčić/Rajković**:
Nesigurna priča
Svečana izvedba nove predstave autorskog para čije predstave uredništvo *Frakcije* smatra je[dnim] nom od naših najzanimljiv[ijih] kazališnih pojava u 90[...]

Kontakti i informacije:
CDU - Centar za dramsku umjetnost
Hebrangova 21
10.000 Zagreb
tel./fax (1) 4856 455

Organizatori:
Centar za dramsku umjetnost,
Hrvatsko društvo likovnih umjetnika,
Teatar &TD

Adrese:
HDLU
Trg Hrvatskih velikana bb,
Zagreb

Teatar &TD
Savska 25
Zagreb

Art Net Club
Preradovićeva 25
Zagreb

CDU Center za dramsku umjetnost predstavlja

akcija: FRAKCIJA

magazin za izvedbene umjetnosti

Dizajn
Instalacija
Prezentacije
Video
Performansi
Predstave
Promocije
Okrugli stol

11.- 21. veljače 1999.